

(٥)

سلسلة بحوث لغوية وقرآنية

دراسات في علم اللغة

بحوث تطبيقية لغوية وقرآنية

تأليف

الدكتورة فاطمة محمد محجوب

ماجستير ودكتوراه من جامعة تكسيس

بالولايات المتحدة الأمريكية

أستاذ علم اللغة بكلية البنات - جامعة الأزهر سابقا

الناشر

المكتبة الأزهرية للتراث - الجزيرة للنشر والتوزيع

٩ درب الأتراك - خلف الجامع الأزهر

ت : ٢٥١٢٠٨٤٧

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

محجوب ، فاطمه محمد
دراسات فى علم اللغه : بحوث تطبيقيه لغويه وقرآنيه
/ تأليف فاطمه محمد محجوب :. ط١.-
القاهره : المكتبة الازهريه ـ للتراث ، 2011

ص، سم : (سلسلة بحوث لغويه وقرآنيه ،5)
تدمك 0 — 244—315—977—978

١- اللغه ، العلم أ- القرآن ،العلوم
أ- العنوان

401

المكتبة الازهريه للتراث
نشر - توزيع - طباعه

العنوان .
9 درب الأتراك خلف الجامع الأزهر ـ القاهرة
هاتف : 25120847
فاكس : 25128459
ص.ب 34الأزهر
الرمز البريدي : 11675

الطبعة الأولى
1432—2011

رقم الإيداع 16877/ 2010
الترقيم الدولي : 0 — 244—315—977—978

البريد الالكتروني elazharia lel torath @hotmail .com.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

اللغة هى أهم وسائل الاتصال التى يتفاهم بها الجنس البشرى، وعلم اللغة Linguistics هو العلم الذى يقوم على دراسة اللغة دراسة علمية، فهو يصف اللغة فى جميع مظاهرها، ويضع النظريات التى تحدد الطريقة التى تعمل بها. وتتعدد الجوانب التى يشملها علم اللغة، والعلوم التى انبثقت عنه، كما تتعدد المجالات التى يطبق فيها، ويمكن القول إن علم اللغة يشتمل أساساً على علم اللغة الوصفى، وهو الذى يتناول بالوصف والتحليل النظام الصوتى للغة، والنظام الصرفى، والنظام النحوى والمعجم. وأما المجالات التى يطبق فيها فتشمل علاج عيوب الكلام والترجمة، وعلم اللهجات، وعلم المعانى، وعلم الخط، وتعليم اللغات، وعلم اللغة التقابلى، وتحليل الأخطاء، وأما العلوم التى انبثقت عن علم اللغة فهى علم اللغة الرياضى، وعلم اللغة الأنثروبولوجى، وعلم اللغة النفسى، وعلم اللغة الإثنولوجى، وعلم اللغة البيولوجى، وعلم اللغة الاجتماعى، وعلم اللغة التاريخى، وعلم اللغة المقارن، وهناك علوم ليست من علم اللغة ولكنها وثيقة الصلة به، وهذه العلوم هى: علم النفس، واللغات وهندسة الاتصال، والأدب والفلسفة وعلم الأجناس (الأنثروبولوجيا)، وعلم يُعد حديثاً نسبيّاً هو علم الحركة الجسمية، أو علم «الكينات» وهو يحلل الحركة الجسمية تحليلاً علميّاً وفقاً للنموذج الذى يتبعه علم اللغة فى تحليل اللغة.

واللغة ترتبط بكل ما يتصل بحياتنا اليومية، فبها نتفاهم مع غيرنا من بنى الإنسان، وبها نضحك ونبكى، ونتشاجر ونتصالح، وبها نجأر

بالشكوى، وبها نؤثر فى الناس إذا خطبنا فيهم، وبها نعبر تعبيراً إبداعيّاً، فنصوغ شعراً أو نثراً يؤثر فى المشاعر والوجدان.

وإنه لمما يقرب الأمم بعضها من بعض أن تلم كل منها بثقافة الأخرى، وتحيط علماً بأفكارها ووجدانها، وأن تلاحق تقدم العلوم فيها، ومن ثم فقد أصبحت الترجمة فنّاً يدرس لا فى المدارس والجامعات وحدها، وإنما تنشأ له مؤسسات خاصة تعلن عن نفسها بأنها تهيئ للدارسين فرص السفر والعمل فى كافة أنحاء العالم، وتقوم المحاولات الجادة لاستخدام «الكمبيوتر» فى الترجمة من لغة إلى لغة، وكذلك المحاولات الدائبة لخلق لغة عالمية يتكلم بها كافة سكان الأرض. ومن ثم كانت الترجمة مما يتناوله علم اللغة، وفى هذا المجال يدور بحثنا رقم (١) بعنوان «**علم اللغة وفن الترجمة**».

ولقد قامت محاولات عدة لابتداع لغة عالمية يتفاهم بها كافة الناس، وقد بلغ عدد تلك المحاولات منذ عهد «بيكون» حتى يومنا هذا سبعمائة محاولة. وأشهر هذه اللغات الصناعية «الإسبرانتو» التى ابتدعها «زمنهوف» عام ١٨٨٧، و«الفولابوك» التى ابتدعها «شلير» نحو عام ١٨٨٠[1].

والناس يتوسلون إلى الضحك والإضحاك باستخدام اللغة، فهم يتلاعبون بالألفاظ، فيستبدلون أحد أصوات الكلمة بصوت آخر مما يؤدى إلى تغيير معناها، وينتج عنه ما يعرف بالجناس، وهو من أهم عناصر الفكاهة، أو يجعلون صوتين من أصوات الكلمة يتبادلان المواقع

---

(١) انظر : Mario Pei. **The Story of Language**. London, George Allen and Unwin Ltd. Revised edition, 1968.

مما ينجم عنه ما يعرف «بالنقل المكاني» والناس إذ يفعلون ذلك فإنما يدخلون في مجال علم اللغة، وهو ما تناولناه في بحثين هما : **«علم اللغة وفن الإضحاك»** رقم (٢) ، و**«علم اللغة وفن الجناس»** رقم (٣) .

واللغة ترتبط بالدين ارتباطاً وثيقاً ، فمما يقيم العلاقات الطيبة بين الناس «الكلمة الطيبة» لأنها ﴿ كشجرة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها ﴾ ، وإنه لمما يسيء إلى العلاقات بين الناس «الكلمة الخبيثة» لأن مثلها ﴿ كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار ﴾ . ونحن نعلم أن ما يوحيه الله إلى رسله هو «كلام» الله : ﴿ **إِنِّي اصْطَفَيْتُكَ عَلَى النَّاسِ بِرِسَالاتِي وَبِكَلامِي** ﴾ (الأعراف : ١٤٤) ، وينسب «الكلام» إلى الله : ﴿ **مِّنْهُم مَّن كَلَّمَ اللَّهُ** ﴾ (البقرة: ٢٥٣) ، ﴿ **وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيماً** ﴾ (النساء: ١٦٤) ، ﴿ **وَلا يُكَلِّمُهُمُ اللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ** ﴾ (البقرة : ١٧٤) .. كذلك ينسب «القول» إلى الله : ﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً** ﴾ (البقرة: ٣٠) . ﴿ **قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ** ﴾ (البقرة: ٣٠) ، ﴿ **قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ** ﴾ (البقرة: ٣٣) ، وقد ورد الفعل «كلم» وتصريفاته ومشتقاته في خمس وسبعين آية من القرآن ، كما ورد الفعل «قال» وتصريفاته ومشتقاته في ١٧٢٣ آية ، ووردت كلمة «لسان» بمعنى «لغة» في بضع آيات كقوله تعالى : ﴿ **وَهَٰذَا كِتَابٌ مُّصَدِّقٌ لِّسَانًا عَرَبِيًّا** ﴾ (الأحقاف : ١٢) ، ﴿ **وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ** ﴾ (إبراهيم : ٤) .

وفى مجتمعنا الحاضر - وهو مجتمع معقد أشد التعقيد - تكاد تكون «الكلمة» هى كل شىء، «فالكلمات» تقرع أسماعنا ليل نهار، نسمع الناس يتكلمون حيثما كنا، ونسمعها عن طريق المذياع و«التليفزيون»، ونحن نقضى معظم سِنى حياتنا نتكلم ونسمع كلاماً ونقرأ ونكتب كلاماً، وتقول الإحصائيات إن عدد الكلمات التى يستخدمها الإنسان فى الحديث العادى يتراوح بين أربعة آلاف وخمسة آلاف كلمة فى الساعة، ويبلغ عدد الكلمات التى يقرؤها الإنسان بالسرعة العادية ١٤٠٠٠ أو ١٥٠٠٠ كلمة فى الساعة، ومعنى هذا أن الشخص الذى يتحدث لمدة ساعة، ويستمع إلى حديث إذاعى لمدة ساعة، ويقرأ لمدة ساعة، يكون قد أحاط بما يبلغ عدده ٢٥٠٠٠ كلمة فى تلك الفترة الزمنية، أى نحو مائة ألف كلمة فى اليوم الواحد[٢].

من أجل هذا كله كانت أهمية الكلمة وكانت غيرة الناس على لغتهم، وهى عزيزة عليهم، لا يحبون أن يروها يُعبث بها أو يصيبها التحريف، ومن ثَم كان ضيقنا بما يقع فيه المذيعون من أخطاء يجعل همزة الوصل قطعاً دائماً. والخلط بين الفعل المبنى للمعلوم والمبنى للمجهول، وما ابتدعته ممثلات السينما ومن نهج نهجهن من مذيعات التليفزيون على وجه الخصوص، من الترقيق المصطنع، وإدخال الكلام فى بعضه، وافتعال درجة من التنغيم تخالف ما درج عليه الناس فى كلامهم، وكل هذا أو بعضه هو من الأخطاء التى تخضع لمبدأ «عدم القبولية»، وهو ما أشرنا إليه فى البحث الخاص باللكنة. ومنا من يعبر

(٢) انظر: Jean Aitchison. **General Linguistics**. Teach Yourself Books, 1972 p. 3.

عن ضيقه بهذا كله بالتحدث إلى الناس أو إلى الدارسين عنه أو التنبيه إليه، ومنا من يعبر عن ضيقه كتابة[٣]،[٤]. ولسنا وحدنا الذين تضيق صدورنا بما يقع فى اللغة من خطأ وتشويه، ففى إنجلترا مثلا نجد أن عمود «رسائل القراء» فى الصحف يحفل بتعليقات القراء على ما يرون أنه تشويه يصيب اللغة الإنجليزية كما يتكلمها الجيل الحاضر، فقد كتب أحدهم يعبر عن استيائه من ذلك التشويه الذى أصاب الحركة القصيرة (a) فى كلمات مثل hat, flat على يديْ الجيل الحاضر، ويقول إن الطريقة التى ينطقونها بها هى أبشع ما سمع فى حياته. ولعل أشد الهجوم هو ما يوجه إلى مذيعى الإذاعة البريطانية .B.B.C وإن كانت صحيفة الإذاعة لا تنشر كل ما يرد لها من نقد فى هذا المجال. وتشتد غيرة الناس على لغتهم فى بعض الأحيان إلى حد يجعلهم يقومون بتكوين جمعيات للمحافظة على سلامة اللغة ونقائها، فهناك مثلا جمعية تسمى «جمعية المحافظة على حرف الراء» Society for the Protection of the Letter R ويحتم على أعضاء هذه الجمعية أن يتعهدوا بأن يبعثوا بشكوى إلى هيئة الإذاعة البريطانية كلما سمعوا أحد المذيعين يقحم صوت «الراء» بين كلمتين تنتهى أولاهما بحركة وتبدأ ثانيهما بحركة، كأن يقول I sawr a man وهو ما يعرف بالراء المقحمة "r" intrusive أو يسقط راء الوصل "r" linking حيث يجب الإبقاء عليها كما فى Theata organ وكل هذا مما يضيق به من يغارون

(٣) انظر المقال بعنوان «المذيعون يأكلون الحروف الأبجدية» بقلم الدكتور إبراهيم حمادة: الأخبار فى ١٠ إبريل ١٩٧٦ ص ٩ .

(٤) انظر : عبد العظيم إبراهيم: الإملاء والترقيم فى الكتابة العربية. القاهرة. مكتبة غريب، ص ٤٠ - ٤١ .

على لغتهم، (وما أشبهه بنطق همزة الوصل قطعاً عند مذيعاتنا). ولا تلبث المؤسسات التجارية أن تجد فى هذا الموقف اللغوى فرصة تحقق لها كسباً تجارياً، فتعلن عن برنامج دراسى لتحسين النطق مسجل على إسطوانات تمكن الدارسين من النطق نطقاً سليماً يكون حسن الوقع على السمع، وهى تدعو إلى برنامجها ذاك بإعلان تشير فيه إلى أن نطق الكلام نطقاً سيئاً يحول دون نجاح الفرد اجتماعياً ومادياً(٥).

ونطق الكلام على وجهه الصحيح إنما يتوقف على صحة مخارج الألفاظ، فمن لم يكن كلامه صحيح المخرج كان معيباً، ومن عيوب الكلام اللثغة والفأفأة والتهتهة وما إليها، وهى عيوب تتصل بنطق الشخص بصفة عامة، وتدخل فى نطاق علم اللغة، بالإضافة إلى علم اللغة النفسى، وعلم النفس، وعلم العلاج النفسى. وقد تناولنا عيوب الكلام هذه فى البحث رقم (٥) بعنوان «**علم اللغة من خلال البيان والتبيين**» وركزنا فيه على الربط بين علم اللغة وبين ما أورده الجاحظ فى «البيان والتبيين» عن عيوب الكلام.

ومن عيوب الكلام أيضاً اللكنة أو العُجْمَة، وهى ما يميز نطق المتكلم حين يتحدث بلغة أجنبية، أى أن كلامه يحمل خصائص لغته الأصلية، فيكون مشوباً باللكنة أو العجمة، وهو ما تناولناه فى البحث رقم (٦) بعنوان «**اللكنة والحركة الجسمية من خلال البيان والتبيين**».

ومن المجالات التى أخذ علم اللغة يركز عليها فى السنوات الأخيرة مجال دراسة المادة الأدبية، كالشعر والنثر والمسرحية والرواية والقصة القصيرة دراسة لغوية.

---

(٥) انظر : David Crystal. **Linguistics**. Pelican Books, 1971, pp. 33-4.

ولابد من التنويه بأن علم اللغة لا يمكن أن يحتل مكان علم النقد، ذلك لأن أهداف الوصف اللغوى تختلف كل الاختلاف عن أهداف التحليل الأدبى. بيد أن علم اللغة يستطيع أن يؤدى خدمة متعددة الجوانب، فهو علم نظرى متقدم، ومن ثم فإنه يستطيع أن يسهم فى تكوين نظرية أدبية، إذ أن النقد الأدبى بحالته الراهنة يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة دون أن يكون له نظرية محددة تصف الطريقة التى تعمل بها لغة الأدب، ومن ثم فإن علم اللغة يسهم فى مجال النقد العملى للنصوص الأدبية، وبخاصة حين يتطلب النقد الأدبى معرفة إيجابية دقيقة بالجوانب الفنية للقالب الأدبى. ومن أمثلة ذلك تحليل أوزان الشعر، وهو جانب يشغل اهتمام الكثيرين من اللغويين اليوم.

ويفيد علم الأصوات - وهو أحد فروع علم اللغة - فى دراسة الأدب دراسة لغوية، فالدارسون حين يدرسون الشعر يقرأونه بصوت مرتفع، ولكنهم لا يحسون كل الإحساس بتجانس الأصوات أو بالقافية إلا حين يكتبون بالرموز الصوتية، وحينذاك يستطيعون تحديد نوع ذلك التجانس، وتحديد الأصوات التى تحدثه، كذلك الأصوات التى تحدث القافية، كما يستطيعون تحديد ما إذا كان التجانس صوتيّاً بحتاً أم صرفيّاً بحتاً أم الاثنين معاً. وقد أوضحنا ذلك كله فى البحث رقم (٤) بعنوان **«علم اللغة ودراسة الأدب»** وبينا المنهج الذى يتبع فى تحليل المادة الأدبية تحليلا لغويّاً علميّاً. كذلك يفيد علم الأصوات فى دراسة المسرحية، إذ يحدد للدارسين مواضع النَّبْر ودرجة ارتفاع الصوت ومنحنيات التنغيم والوقفات، مما يعينهم على أداء الأدوار التى جاءت فى المسرحية أداء معبّراً.

ولم يكن الكلام ليظل الوسيلة الوحيدة للاتصال، وكان لابد من رموز خطية تعبر عنه وتثبته في بطون الكتب، ومن ثم كانت الكتابة، وكانت القراءة ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴾ (سورة العلق : ١). والله حين علم الإنسان بالقلم أراد للكلام صفة الاستمرار، وذلك لأن الرموز الخطية لها دلالة. فنحن حين ننطق بكلمة «قلم» فإنما ننطق بصوت لهوى مهموس هو القاف، ثم نتبعه بفتحة قصيرة، ثم بصوت جانبى هو اللام. ثم بفتحة قصيرة، ثم بصوت شفوى أنفى هو الميم. فإذا أردنا أن نعبر عن هذه الأصوات كتابة فإننا نكتب (قـ) تعبيراً عن الصوت اللهوى المهموس، ونضع فوق القاف العلامة التى تدل على الفتحة القصيرة، ونراعى أن تكون (قَـ) هى الصورة الخطية الأولية متصلة العجز، ثم نكتب (ـلَـ)وهى الصورة الخطية الوسطى متصلة الصدر والعجز التى تعبر عن الصوت الجانبى، ونضع فوقها العلامة التى تدل على الفتحة القصيرة. ثم نعبر عن الصوت الشفوى الأنفى بكتابة (ـم) وهى الصورة الخطية النهائية المتصلة للرمز الذى يعبر عن الصوت الشفوى الأنفى. ويتبع علم اللغة فى تحديده للوحدات الخطية التى تعرف بالجرافيمات، نفس المنهج الذى يتبع فى عزل الوحدات الصوتية التى تعرف بالفونيمات، وهو منهج علمى تقوم عليه أسس تعليم القراءة والكتابة، وهو ما بيناه تفصيلا فى البحث رقم (٧) بعنوان «**علم اللغة والنظام الخطى**».

واليوم، كما تَفْرض الكلمة المنطوقة نفسَها على أسماعنا ليل نهار، وفى الشارع وفى البيت، فكذلك تلح الكلمة المكتوبة على أعيننا حيثما ولينا وجوهنا. فإذا سرنا فى الشارع طالعتنا لافتات المحلات والإعلانات على اختلاف أنواعها وأسماء الأطباء وتخصصاتهم، كما تحفل جوانب

وسائل المواصلات باللافتات التى تعلن عن المنتجات وأسعارها .. ونحن لا نراها مجرد رموز وإنما نراها مجموعة من الحروف تكوِّن كلمات لها معنى. ونحن مرغمون – ما دمنا لسنا أمِّيين – على قراءة تلك الرموز قراءة صامتة، وتتوقف صحة قراءتها والسرعة التى نقرؤها بها على مدى إتقاننا حل تلك الرموز، أى على مقابلتها مقابلة صحيحة بالأصوات التى تعبر عنها.

وكما تلح الكتابة على أعيننا فى الشارع، فكذلك تفعل فى دور السينما وفى البيت، فالفيلم السينمائى إذا كان أجنبيّاً يكون مصحوباً بترجمة عربية على الشاشة، ومن ثَم فإن من لا يعرف أو يفهم تلك اللغة الأجنبية يقرأ الكتابة العربية، أى يرى ويسمع ويقرأ، وكذلك يفعل فى البيت حين يشاهد حلقة أجنبية، وهذا الارتباط بين الأصوات وبين الرموز الخطية التى تعبر عنها هو ما يعطى تعلم الكتابة والقراءة أهمية بالغة، إذ أنه مما يعوق عملية التعليم ألا يحسن الدارس القراءة أو لا يلم بقواعد الخط، فمن يخطئ فى الكتابة كمن يلحن فى القول. ويقول أبو أيوب سليمان بن وهب، وكان بارعاً فى صناعة الخط: «الـْمَدَّة فى غير موضعها لحن فى الخط»(٦).

ويعنى علم اللغة باللهجات ويقسمها إلى قسمين: لهجات جغرافية أو إقليمية regional dialects، أى تلك التى تكون موزعة وفقاً للأقاليم الجغرافية، كما فى الولايات المتحدة حيث تقسم اللهجات الإقليمية إلى ثلاث هى: الشمالية والوسطى والجنوبية، وتحدد الخصائص

---

(٦) انظر : كتاب نقد النثر لأبى الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق الدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادى. القاهرة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨، ص ١١٣ .

اللغوية لكل منها، وكما هو الحال فى مصر حيث توجد اللهجة القاهرية، ولهجة أهل الصعيد، ولهجة أهل الشرقية . . .إلخ . أما القسم الثانى فيشمل ما يسمى باللهجات الاجتماعية Social dialects وتشمل ما يميز كلام العامة من خصائص لغوية، أو ما يعرف عادة بلحن العامة . ويهتم علم اللغة الحديث اهتماماً بالغاً باللهجات الإقليمية والاجتماعية، إذ أن أصحابها كثيراً ما يكونون موضع السخرية من أولئك الذين يتحدثون باللهجة السائدة، وقد روت إحدى الصحف الإنجليزية خبراً يعد حالة متطرفة ولكنه ذو مغزى بالنسبة لعلم اللهجات، إذ قالت الصحيفة إن «فلاناً الحدّاد قد مات ضحية التعصب ضد اللهجات، فقد قتل نفسه وهو فى السبعين، لأنه حين انتقل إلى جنوب انجلترا وأقام هناك أخذ يشعر بالخزى من اللهجة التى يتكلم بها، وهى لهجة يوركشر» . وتقول صحيفة أخرى إن أحد سماسرة الأراضى قد فصل فتاة إسكتلندية كانت تعمل سكرتيرة استقبال لديه، وذلك بعد شهر من قيامها بالعمل، بحجة أن عملاءه لم يكونوا يفهمون لهجتها(٧) .

وقد وجدنا فى اللهجات العربية القديمة مجالا يمكن فيه تطبيق ما جاء فى علم اللغة من دراسة اللهجات، وقدمنا ذلك فى بحث رقم (٨) بعنوان «علم اللغة واللهجات العربية» .

وكما أن الكلام يرتبط بالرمز الخطى، فهو كذلك يرتبط بالحركة الجسمية ولا يتم بمعزل عنها، فنحن حين نتكلم لا نقف أو نجلس كالأصنام بلا حراك، وإنما تصحب كلامنا حركات قد تقتصر على

---

(٧) David Crystal, **Linguistics**. p, 33.

اليدين أو على أعضاء الوجه، كأن نرفع الحاجبين حين نتكلم بحماس وتتحرك أيدينا فى توافق مع الكلمات التى نؤكد عليها، وقد نستعمل حركة يفهمها متحدثنا دون كلام، لأنها جزء من ثقافتنا وتعلَّمنا أداءها ودلالتها فى نفس الوقت الذى تعلمنا فيه اللغة، وذلك مثل الحركة الجسمية التى نقول بها: انتظر قليلا، أو حيث نقلب الكف ونعنى بذلك السؤال: «مَن؟» أو «أين؟»، أو نضرب كفاً بكف للتعبير عن التعجب أو الاستياء، وهذا النظام المرئى الذى يصاحب النظام الصوتى السمعى (أى اللغة) هو ما أصبح الآن يعرف بعلم الحركة الجسمية أو «علم الكينات» Kinesics الذى ابتدعه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكى Ray L, Birdwhistell والذى يسمى أيضاً **«علم لغة الجسم»**. وقد حاولنا تطبيق مبادئ ذلك العلم الحديث على الحركة الجسمية المصاحبة للكلام عند المصريين ووصف تركيبها ومقوماتها ومواضعها من الكلم، وذلك باتباع المنهج التركيبى فى علم اللغة وتطبيق النموذج المتبع فى تحليل اللغة فى تحليل الحركة الجسمية، وهو ما جاء بيانه فى البحث رقم (٩) بعنوان **«علم اللغة وعلم الحركة الجسمية»**، ثم أتبعنا هذا البحث ببحث بعنوان **«علم الحركة الجسمية من خلال البيان والتبيين»** رقم (١٠) وببحث بعنوان **«علم الحركة الجسمية من خلال الشعر العربى»** رقم (١١)، ويليه بحث بعنوان **«الحركة الجسمية فى القرآن الكريم»** رقم (١٢) وقد جعلناه مسك الختام.

وهو تصنيف وتحليل للحركة الجسمية كما وردت فى القرآن، إذ وجدنا أن الأنواع التى حددها علم الحركة الجسمية قد ذكرت كلها فى القرآن الكريم، إذ أن القرآن قد وصف الحركة الجسمية، وذلك بالتعبير

عنها بالألفاظ التى تدل على المعنى الحقيقى، أو بتلك التى لها دلالة بلاغية.

وبذلك تكتمل الصلة بين مقومات الكلام الثلاث: الأصوات المنطوقة والرموز الخطية التى تعبر عنها وتحمل دلالتها، والحركة الجسمية التى تصحبها لكى تؤكدها أو تحدث بدونها تعبيراً عنها.

وبعد، فإن هذه البحوث التى تناولنا فيها بالعرض والتحليل بعض المجالات التطبيقية لعلم اللغة وفروعه، قد سبق أن أوردناها فى الطبعة الأولى من كتابنا «دراسات فى علم اللغة»، الذى قامت بنشره دار النهضة العربية سنة ١٩٧٦ .

وقد رأينا إعادة طبعه بعد الزيادة والتنقيح، وأضفنا إليه بحثاً جديداً هو البحث رقم (١١) بعنوان **«علم الحركة الجسمية من خلال الشعر العربى»**، لكى ينتفع به الباحثون والدارسون إن شاء الله تعالى. وبالله التوفيق.

د. فاطمة محمد محجوب

الثلاثاء ١٠ شوال ١٤٣٠ هـ.

الموافق ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٩م

(١) علم اللغة وفن الترجمة[١]

من أهم ما انبثق عن علم اللغة الوصفى هو الدراسة التقابلية التى تستهدف مقارنة اللغة الأصلية باللغة الأجنبية، كأن تقوم دراسة يقابل فيها بين الأصوات أو التراكيب لكل من اللغتين العربية والإنجليزية.. والغرض من مثل تلك الدراسة هو إبراز الفروق بين اللغتين، بحيث يمكن التركيز على تلك الفروق فى إعداد المادة التعليمية التى تقدم فى الكتب الدراسية المخصصة لتعليم اللغة الأجنبية..

بيد أن هناك مجالا آخر يمكن الاستفادة فيه من الدراسة التقابلية، ألا وهو مجال الترجمة.. فالترجمة، أو النقل من لغة إلى لغة، تتطلب الإلمام بكل مقومات اللغتين من أصوات وتراكيب ومعانٍ ومصطلحات، فمشكلة الترجمة هى أولا وآخراً مشكلة إيجاد المتعادلات فى اللغتين، سواء كانت هذه المتعادلات تختص بالأصوات، أو بالتركيب اللغوى، أو بالمعنى، أو بالمصطلح، ولا يتأتى للمترجم أن يقع بسهولة على تلك المتعادلات إلا إذا كان ملمّاً إلماماً تامّاً بهذه المقومات لكل من اللغتين..

وسوف نحاول فى هذا البحث أن نتناول المشكلات التى تنجم عن اختلاف تراكيب اللغتين، وذلك ببحث كل مستوى من مستويات اللغة على حدة مع تقديم نماذج قصيرة لمترجمات وفقت فى استخدام المعادلات المناسبة، فتغلبت على تلك المشكلات، وأخرى جانبها التوفيق لقصور المعرفة اللغوية اللازمة فى هذا المجال...

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد الثامن، مايو ١٩٧٤ ص ١٠ - ١٤.

وأول مثال نسوقه هو فقرات من الترجمة الإنجليزية للجزء الثانى من كتاب طه حسين «الأيام» الذى قام بترجمته Wayment(٢)، حيث يعمد المترجم إلى اختيار المعادلات التى تحوى نفس الصوت الذى تحويه الكلمة العربية، والذى يركز عليه المؤلف لإبراز معنى معين.. فنقرأ فى الأيام (ص ٧٤ - ٧٥) أن صوت الرجل يتوقف عند السين فى كلمة «نستعين» فيختار المترجم كلمة succor (ص ٥٢) ومعناها «الغوث أو المدد» وبها الصوت S وهو المعادل للسين فى العربية ويشير كما أشار المؤلف إلى وقوف الرجل عنده، وبذلك حافظ على النص، واستخدام المعادل نفسه.

ونضيف مثالا آخر جاء فى ترجمة «الأيام» التى مازلنا بصددها، مما يتعلق بأصوات اللغة وإيجاد المعادلات لها فى اللغة التى ينقل المترجم إليها فقد جاء فى ص ١٣٩-١٤٠: «.. وجعل يقول له فى حدة: اسكت يا خاسر اسكت يا خنزير».. وكان يفخم الخاء فى الكلمتين إلى أقصى ما يستطيع فمه أن يبلغ من التفخيم.. ولما كان صوت الخاء لا يوجد فى النظام الصوتى للغة الإنجليزية، فقد اختار المترجم كلمة Scamp ترجمة لكلمة «خاسر» وكلمة Scallywag ترجمة لكلمة «خنزير» وكل منهما يبدأ بالصوتين S وتنطق كالسين و"C" وتنطق فى هاتين الكلمتين كالكاف وجعل المعادل للمبالغة فى التفخيم، وهو ظاهرة لغوية لا توجد فى اللغة الإنجليزية، جعل هذا المعادل هو أن المتكلم كان يصفر عند نطقه الصوتين المذكورين.. وهو لم يفعل هذا فحسب بل راعى فى اختياره للكلمتين الإنجليزيتين المحافظة على التجانس

(٢) Hilary Wayment. **The Stream of Days**. Longmans, 1948.

الاستهلالي[٣] الذى جاء فى الكلمتين العربيتين (تكرار الخاء) فانتقى كلمتين تؤديان نفس معنى الكلمتين العربيتين، وفى الوقت نفسه تبدآن بنفس الصوتين (اللذين يعادلان السين والكاف فى العربية)..

وفى الموطن نفسه (الأيام ص ١٤٠) نجد إشارة إلى «القلقلة» وهى تتعلق بالتلاوة وتشمل أصواتاً بعينها هى القاف والطاء والباء والجيم والدال وتسمى «حروف القلقلة»[٤] والعبارة التى وردت فى الأيام هى : «- فقال : «والمقصد الثانى فى التصديقات» يقلقل القاف ويفخم الصاد» ومرة أخرى يواجه المترجم ظاهرة صوتية تختص بها اللغة العربية فيبحث لها عن معادلات يكون لها معنى لدى قارئ اللغة الإنجليزية، فنجده يترجم هذه العبارة إلى : The Second Chapter, of Propositions (ص ١٠١) ويستبدل بالقلقلة ظاهرة لغوية موجودة فى النظام الصوتى لبعض اللهجات الإنجليزية ألا وهى «كر» الراء، أى نطقها بحيث يدق طرف اللسان سقف الحلق دقات سريعة متتابعة، وقد أمده بهذا المعادل اختيار كلمتين بهما صوت الراء.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الثانى من تحليل تراكيب اللغة وهو المستوى الصرفى أو «المورفولوجى»، فإننا نجد أن صحة الترجمة تتوقف على حسن الإلمام بصرفيات اللغة التى ينقل عنها واللغة التى يترجم إليها... وفيما يلى مثال نسوقه من المصدر نفسه، فقد جاء فى الأيام

(٣) Alliteration وهو تكرار صوت أو أكثر فى أوائل الكلمات المتوالية يكون له وقع حسن فى السمع.

(٤) تقول القاعدة إنه إذا وقع حرف من هذه الحروف بعد متحرك وكان هذا الحرف ساكناً يقلقل إذا لم يكن يحكمه الإدغام.

(ص ١٥٥) بشأن ما إذا كان «عمر» مصروفاً أم ممنوعاً من الصرف: «وأخذ الشيخ فى عرض رأيه فقال أنشد الخليل:

يا أيها الـزارى على عمـر قد قلت فيـه غيـر ما تعلـم

قال الشيخ الجالس مجلس التلميذ... لقد رأيت الخليل أمس فأنشدنى البيت على هذا النحو، «يا أيها الزارى على عَمر» (بفتح الراء).

ولما كان هذا النوع من الصرف غير موجود فى اللغة الإنجليزية فإن المترجم لم يكن ليوصل المعنى إلى قارئ اللغة الإنجليزية إذا هو لم يراع الفروق الصرفية بين اللغتين. فكتب «عمر» فى المرة الأولى مضافاً إلى آخرها In هكذا Omarin وأضاف لها فى المرة الثانية a لكى تصبح Omara، ولو قد فعل لاضطر إلى شرح مطول يفسر به ذلك التغيير الصرفى، ومن ثم فإنه كتب كلمة «عمر» بهجاء واحد فى الحالتين، واكتفى بأن ترجم العبارة الأخيرة (لقد رأيت الخليل..) بما لو ترجم إلى العربية لجاء كما يلى: لقد رأيت الخليل أمس وقد أنشدنى البيت على نحو يخالف ما أنشدت.. فإنه لم يصرف «عمر» كما فعلت أنت...(ص ١١٢).

فإذا انتقلنا إلى مستوى التركيب النحوى من حيث مواقع الكلمات فى الجملة فإننا نجد بمقارنة اللغة العربية باللغة الإنجليزية أن اللغة الإنجليزية فى معظم الأحيان تعول على ترتيب الكلمات فى الجملة، لنقل المعنى المراد، فنجد مثلا أن نمط الجملة المثبتة التى بها فاعل ومفعول يقتضى أن مواقع الكلم فيها تكون بحيث يأتى القائم بالحدث

أولا، وهو الاسم، ثم الحدث، ثم الذى وقع عليه الحدث.. فإذا قلنا مثلا The dog bit the man فقد حددنا الاسم من حيث موقعه فى أول الجملة بأنه الفاعل الذى قام بالحدث وهو «الكلب» أما إذا بدلنا مواقع الاسمين الرجل man والكلب dog فجعلنا الجملة The man bit the dog فقد حددنا الاسم من حيث موقعه فى أول الجملة بأنه الفاعل الذى قام بالحدث وهو «الرجل» وهكذا نجد أن فى الجملة الأولى الكلب هو الذى عض الرجل، أما فى الجملة الثانية فإن الرجل هو الذى عض الكلب، بيد أن التركيب النحوى للغة العربية يسمح بحرية أكبر فى تحريك الكلمات من مواضعها، فنقدم المفعول على الفاعل ونقدم خبر كان ونؤخر اسمها.. إلى غير ذلك، دون خوف من أن يطمس ذلك الأجناس النحوية، ذلك لأن الإعراب هو الذى يدل على هذه الأجناس، فالرفع يدل على الفاعل مثلا، والنصب يدل على المفعول فى مثل تلك الجملة التى سقناها، وبذلك نستطيع أن نقول: عض الكلب الرجل (بضم الباء فى الكلب» وفتح اللام فى «الرجل») أو نقول عض الرجل الكلب دون ما خلل فى المعنى.. ومن ثم كان على المترجم أن يكون ملماً بهذه الفروق فى التراكيب النحوية بحيث يقدم ويؤخر وفقاً لقواعد ترتيب الكَلِم فى الجمل فى كل من اللغتين.

وهناك فارق آخر وهو أننا فى اللغة العربية يمكننا أن نستطرد بالجمل مستخدمين حروف العطف المختلفة، ولذلك فإن من عيوب كتابة الإنشاء باللغة الإنجليزية عندنا أن الطلبة المصريين يعاملون الجملة الإنجليزية كأنها عربية، فيطيلون فيها، ويعطفون على أجزائها المختلفة مما يخل ببنائها.. ولذلك فإن من يترجم إلى الإنجليزية يعمد إلى مثل

هذه الجمل المعطوفة أجزاؤها على بعض فيقسمها إلى جمل أقصر، وفقاً لقواعد التراكيب الإنجليزية.. وفيما يلى نسوق مثالا من قصة محمود تيمور «الترام رقم ٢» (كتاب شفاه غليظة ص ١٨٩ - ٢٠٥) التى ترجمها Denys Johnson-Davies[٥]. فقد جاء فى قصة تيمور (ص ١٩١): وابتسم الشاب ابتسامة رحيبة، وأمال طربوشه قليلا إلى حاجبه، وأخرج المليمات الستة، وناول «التذكرى» إياها، فأعطاه التذكرة، وترك المكان ثائراً، فشيعته الفتاة بضحكة استهزاء وتماجن..

فنحن هنا نجد جملا ترتبط بحروف عطف ستة، استخدمت فيها «الواو» أربع مرات، والفاء مرتين، ناهيك بأن الجملة الأولى منها تبدأ أيضاً بواو وهو ما لا يحدث فى اللغة الإنجليزية فى معظم الأحوال.. وقد راعى المترجم هذا الفارق بين تراكيب اللغتين، فجاءت ترجمة الفقرة كلها فى جمل ثلاث واستخدمت الواو (and) فيها جميعاً مرتين..

بقيت الآن مشكلة «التعبيرات الثابتة» أو ما درج على تسميتها «مصطلحات»، واختلاف هذه التعبيرات من لغة إلى أخرى، واستعصاء ترجمتها ترجمة حرفية.. ذلك لأنها فى معظمها ترتبط بأحداث معينة فى تاريخ الشعب، أو بمقومات حضارته، أو بحياته اليومية وعاداته وتقاليده.. ولابد فى حالة الترجمة من إيجاد المعادلات الصحيحة، وهذه تكون فى كثير من الأحيان غير متعددة إذا كان المترجم يتقن معرفة الخلفية الثقافية للغة التى ينقل عنها.. والناس على اختلاف أجناسهم يقولون فى معظم الأحيان المعنى نفسه وإن تغيرت الألفاظ التى تعبر عن

---

(٥) الكتاب بعنوان : Tales from Egyptian Life.

ذلك المعنى.. ولكن مع هذا فإن الترجمة الحرفية دون استخدام المعادلات تؤدى إلى تعبيرات مضحكة غير مستساغة.. فنحن مثلا نقول بالعامية حين نكون متشائمين من إمكان تحقيق أمر ما: «ابقى قابلنى».. والتعبير الإنجليزى عن هذا المعنى نفسه هو Tell it to the marines وهذا هو المعادل الصحيح... أما إذا فشل المترجم فى إيجاد هذا المعادل وترجم الألفاظ على ظاهرها فسوف تكون الترجمة الإنجليزية للجملة العربية هى Then you can meet me وسوف تكون الترجمة العربية للتعبير الإنجليزى هى: «قلها للبحارة» ويكون كل تعبير منهما قد فقد المعنى الذى يحتويه، وذلك نتيجة للترجمة الحرفية..

وكل هذه المتطلبات التى سقناها آنفاً، وهى الإلمام بالتركيب اللغوى للغتين، بكل المستويات التى يتطلبها هذا التركيب، ومعرفة ثقافة الشعب وعاداته وتقاليده وطريقة معيشته تنعكس جميعاً على اللغة.. ولنضرب مثلا على أهمية الإلمام بثقافة الشعب الذى نترجم لغته.. فنحن على سبيل المثال ننتمى إلى مجتمع شرقى يدين بالإسلام، ويتغلغل الدين فى نفوسنا وأعماق كياننا بحيث لا يخلو تعبير نستخدمه فى حياتنا اليومي من ذكر اسم الله أو النبى.. فنحن إذا سئلنا عن صحتنا نقول «الحمد لله»، ونقول للتعبير عن إعجابنا «يا قوة الله» ونقول حين نشكر صنيع أحد لنا «الله يكرمك»، وهكذا.. كذلك فإننا نكثر من ذكر كلمتى «النبى و«الله» دون أن يكون الغرض منهما القسم، وإنما اتخذت كل منهما معانىَ يحددها سياق الكلام.. وفهم مثل هذه الحقيقة مهم بالنسبة للمترجم، حتى تتسم ترجمته بالأصالة

وتعطى صورة غير مشوهة عن عادات الشعب اللغوية.

ونورد هنا على سبيل المثال ترجمة دينس جونسون ديفز لقصة محمود تيمور «الترام رقم ٢» التى سبقت الإشارة إليها.. فإن المترجم ينبئ عن فهمه وإدراكه للمجتمع المصرى بالطريقة التى ترجم بها كلمة «النبى» فى ثلاثة مواطن، وهى فى كل موطن تشير إلى معنى مختلف بسبب اختلاف السياق.. ففى العبارة الأولى (ص ١٩٠) تقول الفتاة «للتذكرى» مؤكدة : «والنبى نازلة فى المحطة الثانية».. وهنا أعطى المترجم كلمة «النبى» معنى التأكيد واختار لفظ "really" ومعناها «حقاً» للتعبير بها عما تقصده الفتاة وكأنها قالت : «حقاً أنا نازلة فى المحطة الثانية». وفى العبارة الثانية تقول الفتاة مستهزئة (ص ١٩١) : «مجنون.. والنبى مجنون!».. فوضعها المترجم فى موضعها الصحيح بأن أعطاها كلمة quite (ص ٥٨) أى «تماماً»، وكأنما قالت الفتاة : «أنه مجنون تماماً» أو «أنه مجنون جنوناً مطبقاً».. أما العبارة الثالثة ففيها تقول الفتاة للراكب الفلاح الذى يركب معها الترام (ص ١٩٣) : «والنبى يا جناب العمدة، كم الساعة؟».. وكانت الترجمة لكلمة «النبى» هى "please" أى «من فضلك» (ص ٦٠). وهكذا وضع المترجم الكلمة فى موضعها الصحيح من حيث استخدامها فى الحياة اليومية إذ قد تحولت فى معظم الحالات إلى تلك المعانى الثلاثة..

ونجد نظير هذا توفيق المترجم «للأيام» فى ترجمته لكلمة «الله» فقد جاء فى صفحة ٣٠ من «الأيام» : وهذا أخو الصبى يدعوه بهذه الجملة التى ما زال يدعوه بها أعواماً : «يا الله يا مولانا» فلم ينقلها المترجم على أنها God كما لم ينقل مترجم قصة تيمور كلمة «النبى» على أنها

"Prophet" وإنما نقلها حسب ما تؤديه من معنى وحسب ما تعكسه من عادة، فجاءت ترجمتها (ص ٢٣): "Now, Sir, up with you!" أى «هيا يا سيدى.. أفق من نومك».. وهذا هو روح النص العربى..

وفى موضع آخر (ص ١٠٢) يقول أحد الممتحنين للصبى: انصرف.. فتح الله عليك، فجاءت الترجمة (ص ٧٢): That's enough... you're admitted أى «انصرف.. لقد قُبلت» إذ كان الامتحان خاصًا بقبول الصبى طالباً منتسباً.. وهكذا لم يعمد المترجم إلى ترجمة كلمة «الله» بمدلولها العادى، وإنما ترجم ما يقصد بذلك التعبير فى مثل تلك المواقف.

وفى منظر آخر من هذا الفيلم يبعث الإخوة بواحد منهم إلى شركة تسجيل الأسطوانات فيسأله أحدهم ما إذا كان مستعداً فيقول: Are you all set? فترجمت حرفيًا على أنها «هل أنتم مستعدون؟» باعتبار أن ضمير المخاطب هو الجمع وذلك بسبب كلمة all التى ظن المترجم أنها تتبع كلمة you وبذلك يكون معناها «كل»، وصحة الترجمة هى «هل أنت مستعد؟» إذ أن كلمة all هنا هى جزء من التعبير الثابت all set أى جاهز أو مستعد تماماً.

وفى فيلم بعنوان Skyjacked يقول الجندى الذى اختطف الطائرة لقائدها: "Get lost!" وهو تعبير دارج للنهر أو الزجر معناه كما نقول نحن بالعامية «انجر» أو «اتلهى» وكانت الترجمة التى ظهرت على الشاشة هى «فقد كل شىء..!». وفى إحدى حلقات المسلسل Marcus Welby M.D. يسأل الرجل عن حقائب السفر فيقال له Down in the basement أى أنها «تحت فى البدروم»، حيث إن من العادة أن

يضعوا فيه مالا يستخدمونه من حاجيات وأثاث. وجاءت الترجمة على الشاشة تقول: فى النازل!...

وفى فيلم بعنوان Cactus Flower تحاول البطلة الانتحار بالغاز فيأتى جارها ويفتح النوافذ وينقذها، وحين تفيق وتدرك أن محاولتها الانتحار قد فشلت تصيح مرددة: Iblew it! I blew it! أى لقد أفسدتها! لقد أفسدتها! ولكن الترجمة جاءت حرفية تقول: أطفأته.. أطفأته...

وثمة نماذج أخرى وردت فى ترجمة الحلقات الأجنبية التى يعرضها التليفزيون وكلها تتصل بالكلمات والعبارات الدارجة، فمن أمثلتها ما جاء فى ترجمة كلمة mugging إذ جاء على لسان رجل البوليس عن إحصاء للجرائم فى إحدى المدن الكبرى أن منها six muggings أى منها ست حالات اعتداء أو سرقة بالإكراه، إذ أن معنى الكلمة الدارجة mugging هو مهاجمة شخص من الخلف بأن يلف ذراعه حول عنقه محاولا خنقه أو لكى يسلبه ما معه من نقود. ولكن الترجمة جاءت تقول: ست حالات سكر.. والخطأ هنا أساسه الترجمة الحرفية لكلمة mug وهو وعاء للشراب يشبه «الكوز» عندنا.

وفى المسلسل Medical Center وردت فى إحدى الحلقات عبارة على لسان الطبيب يصف بها للابنة حالة أمها الصحية فيقول: She's running out of time ومعناها «إنها لن تعيش طويلا»، فجاءت الترجمة تقول «إنها مفلسة». والسبب فى هذا الخطأ أن هناك عبارة اصطلاحية مماثلة تستخدم حين ينفد الشىء من صاحبه فيقال حينذاك إنه مفلس، ولكن استخدام كلمة time فى هذا السياق بالذات لها معنى

واحد هو أن الأم أصبحت أيامها معدودة... كذلك نجد أن كلمة draw التى وردت فى إحدى الحلقات فى جملة تقول Then you will draw قد ترجمت إلى «ثم تسحب كلامك» وصحتها وفقاً للسياق هى «ثم تسحب مسدسك (وتطلق النار)»، وهو ما يحدث عادة عند المبارزة، والخطأ هنا ناجم عن عدم الالتفات إلى السياق.

وإن كانت كل هذه المتطلبات التى سقناها آنفاً، وهى الإلمام بالتركيب اللغوى للغتين، بكل مستويات ذلك التركيب، ومعرفة ثقافة الشعب وعاداته وتقاليده وطريقة معيشته... إن كانت كل هذه المتطلبات ضرورية فى ترجمة النثر بأنواعه المختلفة، فهى أشد ما تكون أهمية فى ترجمة المسرحيات والحوار السينمائى، سواء منه المترجَم على شاشة السينما أو شاشة التليفزيون.. ذلك لأن الحوار يكون بلغة الكلام، وهذه تزخر فى كثير من الأحيان بالتعبيرات الدارجة التى قد لا تكون مدرجة فى المعجمات.. ولابد فى هذا المجال من الإشارة إلى بعض الأخطاء التى نلاحظها عند متابعة الترجمة العربية المكتوبة على شاشة السينما أو شاشة التليفزيون مصاحبة للأفلام الإنجليزية أو «المسلسلات» الأجنبية.. وقد يقال إن سبب تلك الأخطاء يرجع إلى أن الترجمة تتم منفردة أى أن النص يعطى للمترجم دون أن يشاهد الفيلم نفسه ويتابع مواقفه وسياق الحديث فيه.. بيد أن الواقع هو أن الكثير من هذه الأخطاء يمكن ردها إلى تلك المتطلبات التى أحصيناها آنفاً، والتى لابد من توافرها حتى تجيء الترجمة صحيحة من جميع الوجوه.

ففى أحد أفلام الصور المتحركة مثلا يقول الرجل بعد أن فوجئ بأمور عجيبة تجرى فى مركز التجسس: My boss won't buy that

فاستخدام كلمة buy هنا يجعل معناها هو «يصدق» ومعنى الجملة إذن هو : إن رئيسى لن يصدق هذا (حين أقصه عليه) ، بيد أن الترجمة جاءت حرفية هكذا : «إن رئيسى لن يشترى هذا».. وفى فيلم بعنوان : Hallo Down There الذى ترجم بعنوان «المنزل الغريب» تأخذ الزوجة المكنسة الكهربائية من «دولاب» فى الحائط فتجدها تتصرف تصرفاً غريباً فتقول This vacuum is strangeولما كانت كلمة vacuum هى اختصار كلمتى vacuum cleaner ومعناها «المكنسة الكهربائية» فإن معنى الجملة يكون : هذه المكنسة الكهربائية تتصرف تصرفاً غريباً» ، أو «أمرها غريب».. ولكن لأن الكلمة وردت مختصرة فقد ترجمت ترجمة حرفية على أنها «فراغ» فجاء الجملة المترجمة : «هذا الفراغ الغريب».. وطبعاً لم تعنِ هذه العبارة للمشاهد شيئاً .

وفى منظر آخر من الفيلم نفسه يقول صاحب شركة تسجيل الأسطوانات (وهو من الهيبز ولهم تعبيراتهم الخاصة بهم) يقول مبدياً إعجابه بالغناء : !It's out of sight أى «أنه رائع حقاً» فجاءت الترجمة حرفية تقول : «بعيداً عن النظر !» ومن الطريف أن هذا التعبير نفسه قد ترجم فى حلقة تليفزيونية أجنبية على أنه «مكان مُنْزَوٍ» ! !

كذلك تقع أخطاء نتيجة اختلاف التراكيب اللغوية التى تميز كلا من اللغتين ، فقد جاءت فى إحدى الحلقات عبارة I don't live my life with what have beens ، وهو تركيب غريب استخدمت فيه إحدى صيغ الفعل «يكون» وهى have been على أنها اسم فى صيغة الجمع ، ومن ثم فإن ترجمتها الصحيحة تكون : «إننى لا أعيش مع الماضى» ولكن الترجمة جاءت تقول : إننى لا أعيش مع المتوقع ..

وفى أحد المسلسلات جاءت عبارة They fired him والفعل "fired" هنا معناه «فصلوه من العمل» وترجمت خطأ: «أطلقوا النار عليه».

وفى فيلم The Return of Al Capole يقول الطفل الصغير المتشرد للرجل Sunny : Where is the match? فيخرج الرجل عود ثقاب ويشعله ويشعل للطفل سيجارته، والترجمة الصحيحة هى: أين الكبريت؟ ولكن جاءت الترجمة الخاطئة تقول؛ أين «المباراة»؟ بدلا من الكبريت (أو الثقاب) والسبب أن كلمة «مباراة» لها معنيان هو «كبريت» و«مباراة» ولكن ما كان ينبغى أن يقع المترجم فى هذا الخطأ لأن السياق يدل على المعنى بغير لبس.

ومثل ذلك ما جاء فى أحد أفلام التليفزيون فيقول الأستاذ فى محاضرة له عن التجربة على الفئران: We put him in the maize ومعناها: وضعنا الفأر فى المتاهة، فترجمت: وضعناه فى الأذرة (الذُّرة) وهو معنى آخر للفظ.

وفى إحدى حلقات مسلسل «الرجل الخفى» وردت عبارة your son in - law - ومعناها: زوج ابنتك فترجمت خطأ: زوج أمك.

كما وردت عبارة I'm going to get my beauty sleep ومعناه : سأذهب لأنام النوم الصحى (لأنه يحدث نضارة فى الوجه وهو فى الغالب نوم القيلولة) فجاءت الترجمة خطأ: سأستدعى أمير أحلامى!

وفى أحد الأفلام تقول (الجرسونة) فى المقهى الذى فى الطريق لأحد الزبائن بعد أن دفع حسابه: you got a change coming،

ومعناها سآتيك بباقي حسابك، فترجمت كلمة change على أنها «تغيير» وهي ترجمة حرفية.

وفي إحدى حلقات Knots Landing قالت «آبي» لمستر سَمْنَر: your office is bugged ويقصد أنه موضوع بها جهاز التصنُّت فترجمت خطأ: أن غرفة مكتبه مليئة بالحشرات، وذلك أن هناك اسما هو bug ومعناه «حشرة» فخلطت الترجمة بين اللفظين.

وفي مسلسل Jane Eyre وردت جملة drawing room ومعناها «حجرة الاستقبال» فترجم لفظ drawing ترجمة حرفية وهو «رَسْم»، وجاءت الترجمة هكذا: «غرفة الرسم»...

والأمثلة على هذا النوع من الأخطاء كثيرة لا تكاد تحصى.

ومن هذا كله تتضح قيمة الدراسة التقابلية في مجال الترجمة.. وإذا كانت هذه الدراسة تشمل كل مستويات اللغة من أصوات وصرف ونحو ومصطلحات، مضافاً إلى ذلك كله الخلفية الثقافية التي تتصل بطريقة المعيشة والعادات والتقاليد، وما تعكسه على اللغة وما تتركه فيها من آثار.. إذا كانت الدراسة تتضمن هذا كله، فإنها تكون مرجعاً للمترجم لا غنى عنه، وعوناً له في عمله الشاق أي عون..

المراجـــــع

- طه حسين (دكتور). الأيام. دار المعارف بمصر. الطبعة السابعة عشرة.
- Denys Johnson-Davies. Tales From Egyptian Life. Cairo: The Renaissance Bookshop, n.d.
- Wayment, Hilary. The Stream of Days. Longmans, 1948.

قالت المؤلفة : الدكتورة فاطمة محمد محجوب :

وقد رأيت أنه من المفيد إن شاء الله تعالى أن أضيف إلى الطبعة الثانية من كتابى هذا وأعنى به «دراسات فى علم اللغة» وهى طبعة منقحة ومزيدة، نموذجاً تطبيقياً للترجمة من لغة إلى أخرى سبق أن نشرته فى كتاب لى هو studies in Linguistics (ص ١٥١-١٨٣) وعنوان هذا النموذج هو «السيد البدوى» وهو ملحمة شعرية تشتمل على النص الإنجليزى ومعه ترجمتى له إلى العربية. ويرد النص والترجمة متتابعين متعاقبين صفحة بعد صفحة، وذلك على النحو التالى، مع ملاحظة أن النص الإنجليزى من شعر الشاعر الإنجليزى C.H.O Scaife وقد أوردها فى كتاب له عنوانه :

A Latter Day Athenian[1]

كما أوردت ملحمة «السيد البدوى» فى موسوعة من تأليفى هى «الموسوعة الذهبية للعلوم الإسلامية» نشرتها دار الغد العربى، المجلد ٣٢ (ص ٥٥٢-٥٦٢) ونشرتها مجلة الشعر فى العدد الثانى، أبريل ١٩٧٦، ص ٦٦-٧٤، وأنشدها فى الإذاعة المصرية بإلقائه المتميز وصوته المعبر الإذاعى اللامع فاروق شوشة، وذلك فى البرنامج الثانى مما أضفى على القصيدة جمالاً على جمالها.

وقد اعتبرنا ملحمة «السيد البدوى» تكملة لأولى مواد كتابنا «دراسات فى علم اللغة» وهى مادة «علم اللغة وفن الترجمة».

ونستكمل الآن بحثنا وبالله التوفيق؛ بادئين بالنص الإنجليزى للملحمة :

---

(١) C.H.O. Scaife, A Latter Day Athenian. London: Cobden-Sanderson, 1937, pp. 36-52. وقد اقتنيته عام ١٩٥٤ ويقع فى ١١٠ صفحات.

Saïd el Bedawi

There was a poor man to a mighty city came,
The city lay in Egypt, and Tanta was its name;
There were many wealthy merchants
Wearing silk and cloth of gold;
The poor man was a beggar-man whose clothes were few and old.

* * *

He went down through the market, where they looked at him askance,
But he gazed upon them all with a sure, untroubled glance
and gave them peace with greeting
In the holy name of God
They saw he was a beduin with camel leather shod.

* * *

Past the palace of the governor that stood four stories high
With rosy spires and pinnacles against the sunset sky,
Past the houses of the merchants
With silver-studded doors
Where their women-folk laughed down at him from the shuttered upper floors.

* * *

Past workmen's thresholds where the fresh-made fires of evening shone,
And past the full inn courtyards the stranger wandered on,
Through alleys and through bye-ways,
Past windows dark and bright,
The tattered beggar took his way until the fall of night.

من شعر: س. هـ سكيف
السيد البدوى(*)
الجزء الأول

جاء إلى المدينة العظيمة رجل فقير يسعى
والمدينة كانت فى مصر ، وكان اسمها طنطا
كان بها كثير من تجار أثرياء
عليهم ثياب من ذهب وحرير
وكان الفقير سائلا ، ولباسه رث قديم

* * *

وأخذ يمشى فى السوق ، وهم ينظرون إليه شزرا
بيد أنه تطلع إليهم جميعا ، بنظرة واثقة مطمئنة

(*) نشرت هذه الترجمة بمجلة «الشعر» العدد الثانى أبريل ١٩٧٦ ص ٦٦-٧٤ . وأحب أن ألفت نظر الدارسين إلى أن الشاعر يستخدم فى الأبيات رقم ١٤٤ ، ٢١٤ ، ٢٧٦ عبارات : خروا أمامه جميعا راكعين - جثوا جميعا بجوار ركابه - وجثا الخليفة على الأرض.. وهى عبارات لا تتفق مع السلوك الإسلامى حيث لا يجب الركوع أو السجود إلا لله سبحانه ، وإنما أراد الشاعر بها إحداث الأثر الدرامى ، وإبراز المكانة التى كان يحتلها بين الناس «السيد البدوى» أحد أقطاب التصوف فى مصر . وهذه العبارات نفسها وغيرها مما تحفل به القصيدة إنما هى مؤشرات تدل على أثر النشأة والثقافة والعقيدة على رؤى الشاعر وخياله والألفاظ التى يعبر بها عن هذا كله . (انظر مزيداً من التعليق على هذا الموضوع فى كتاب لى بعنوان «دراسات فى علم اللغة» ، القاهرة ، دار النهضة العربية

وألقى عليهم السلام

باسم الله القدوس

ورأوه بدويا ، نعلاه من جلد البعير

* * *

ومر بقصر الوالى ، وكان ذا طوابق أربعة

وقد اتخذت أبراجه وقبابه لون الورد تحت السماء الغاربة

ومر ببيوت التجار

قد رصعت بالفضة أبوابها

ونساؤهم فى الطوابق العليا ، من خلف مصابيح النوافذ ، يضحكن منه ساخرات

* * *

ومر بدور العمال ، حيث تضيء نار المساء التى أوقدت منذ وقت قصير

وبأفنية النزل تكتظ بالناس ، وظل الغريب يهيم

بين الأزقة والدروب

يمر بالنوافذ مضيئة ومظلمة

وظل السائر رث الثياب يسير ، حتى أرخى الليل سدوله

* * *

Then to the rose-pink palace he came ere it was late
And gently called to them who stood within the gate,
Saying: 'God is compassionate;
My brothers, here one stands
Who asks a shelter for this night, and welcome from your hands.'

* * *

They called the marshal, where he stood behind the great man's chair,
He looked out at the stranger from a window on the stair,
And saw his ragged garments
In the gate lamp's mellow light,
And said: 'Here is no place for theose who come in such a plight.'

* * *

The beggar leant beside the gate to tie his sandal shoe,
The gate began to open as if to let him throught;
But those inside forced-to the doors
And cried out fiercely 'Nay':
The stranger softly said: 'God bless this house,' and went away.

* * *

ثم جاء إلى القصر الأحمر الوردى ، قبل أن يعم الظلام

ونادى برفق على من يقفون بالباب

فقال : إن الله رحيم

أيها الإخوة .. هنا يقف

من سألكم الليلة مأوى ، ويرجو على يديكم الترحاب

* * *

ونادى على القائد ، وكان يقف خلف كرسى الرجل العظيم

فأطل على الغريب من نافذة على الدرج

ورأى ثيابه المهلهلة

فى ضوء مصباح البيت الخافت

وقال : لا يوجد مكان هنا ، لمن يأتون فى مثل هذى الثياب

* * *

وانحنى السائل بجوار الباب يشد رباط نعله

فأخذ الباب ينفرج ، كأنما يدعوه للدخول

بيد أن من كانوا بالداخل أغلقوا الأبواب عُنوة

وصاحوا فى غلظة قائلين : كلا

فقال الغريب فى رفق : «اللهم بارك هذا البيت» ثم انطلق سعيا

* * *

He stopped next in a doorway where a silver lamp was lit,
With tiles of green and blue all round the porch of it,
And in the fretted lamp-light,
Beneath the pattern's sheen,
In ancient, angled letters the name of God was seen.

* * *

He gently knocked upon the door, yet all the silent street
Echoed as if a voice had spoken with an accent sweet,
'How lovely are the feet of them
Who bring us the tidings of peace'
A step was heard within the house, and made the echo cease.

* * *

The grill was opened and two eyes peered through,
'I am the goldsmith, 'Ali; who, what, and whence are you?'
'God is compassionate, O'Ali;
A stranger speaks' the man replied,
'And asks for shelter; let me come and rest inside.'

* * *

'You come in rags to me the wealthiest merchant of the town!
What, do you think I shall prepare a quilt of down,
And let you in, to murder me?
A vagabond needs roof no better than the sky.'

* * *

وتوقف لدى مـدخل بيت أوقـد عنده مـصبـاح فـضى
وقـد كـسـا شـرفـتـه كلهـا قـرمـيـد أخـضـر وأزرق
وفى ضـوء المصبـاح الخـابى
وتحت بـريـق زخـارفـه
بحـروف قـديمة ذات زوايا ، رأى اسم الله مكتـوبا

* * *

وطرق البـاب فى رفق، بيـد أن الطريق الصـامت كله
ردد الصـدى ، كـمـا لو أن صـوتا كـان يقـول ، عـذب النغم
مـا أجـمل وقـع أقـدامـهم
أولئك الذين يحملون إلينا أنباء السلام
وسـمع صـوت خُطى داخل البـيت ، فـانقطع الصـدى

* * *

وفـتـحت النافـذة ذات القـضبـان ، وأطلت منهـا عـينان ترمـقـان
«أنا الصـائغ على ، من أنت ، ومن أين جـئت ، ومـاذا تكون ؟»
فـأجـاب الرجل : إن الله رحـيم يا على
هـذا غـريـب يتـحـدث
ويطلب المأوى ، فـدعنى أدخل وأسـترح

* * *

أتأتنى رث الثـيـاب ، وأنا أكـثـر تجـار المدينة مـالا ؟
عـجـبـا ! أتحـسب أنى سـأعـد لك لحـافـا من زغب الطيـر
وأدعك تدخل لتـقـتلنى ؟
يـا قـاطع الطريق ، ابحث عـمن هو أقل منى فطنة
فـمـا للشـريد بحـاجـة إلى سـقف خـيـر من السـمـاء

The poor man leant against the door, to ease his girdle round,
The lock turned back its well-oiled wards with scarcely any sound;
But the merchant seized the brazen key,
The lock shut harsh and slow;
'God bless this house' the stranger said, and down the street did go.

* * *

After some way the beduin paused again, before a door
Set in a wall of sun-baked brick, a decent house though poor;
The maize-stalks piled up on the roof
Where like a thick and shaggy thatch
A murmur of talk inside the house stopped when he shook the latch..

* * *

He shook it gently, as a breeze might blow a reed along,
Yet the little houses round him sounded as if with song
'Glory to God in the highest,
On earth peace, good will towards men'
Until a woman called 'Who's there?' and stilled them all again.

* * *

'My sister, God is compassionate to creatures great and small;
I am a houseless stranger and for your kindness call'
A light shone through the panel cracks
Then passed to the next-door room,
A girl looked through the window-bars at the beggar in the gloom.

* * *

واتكأ الفقير على الباب ، لكي يخفف من ضغط زناره
فارتد القفل مفتوحا ، لا يكاد يحدث صوتا
بيد أن التاجر اختطف المفتاح النحاسي
فانغلق القفل بغلظة وبطء
وقال الغريب : «اللهم بارك هذا البيت» ثم سار في الطريق

* * *

وبعد أن قطع شوطا، توقف البدوي مرة أخرى أمام باب
مثبت في جدار من طوب محروق .... بيت كريم ولو أنه فقير
تكدست أعواد الذرة فوق سطحه
فكأنه سقف من قش أشعث كثيف
وتوقف همس الكلام داخل البيت، حين هز المزلاج

* * *

هزه، كما يهز النسيم عود البوص، هزا رفيقا
بيد أن البيوت الصغيرة من حوله رددت صوتا كأنه نشيد
تبارك الله في عليائه
وليَسُدْ السلام على أرضه، والحب بين بني الإنسان
حتى صاحت امرأة تقول : «من هناك ؟»، فأسكتتها جميعا مرة أخرى

* * *

«يا أختاه ! .. إن الله رؤوف بالعباد، العظيم منهم والحقير
أنا غريب بلا مأوى، وبرحمتك أستجير
فأضاء نور من خلال الشقوق
ثم مضى إلى الحجرة المجاورة
ومن بين قضبان النافذة، أطلت فتاة على السائل يغمره الظلام

The bangles on her fore-arm sparkled in the candle-light
And when she spoke her little teeth showed glistening and white;

'My husband is away from home,

We are women only here within,

You must go elsewhere for tonight; we cannot take you in'.

* * *

The poor man leant beside the door to rest his back a moment there;
Quickly the latch upraised itself and stood as if it ready were

To open; but he lowered it

Firmly, yet with a soft caress

'God bless this house' he said, and then was gone in the darkness.

* * *

He wandered on an hour and more, through lanes and highways, up and down,
Until he came to the great mosque right in the middle of the town;

The moon rose up behind the dome,

Like cream her light upon ot lay,

And by the wall revealed a little hut of straw and clay.

* * *

It was a ruined watchmans's hut long left in disrepair,
A tattered sack hung in the doorway swaying in the air,

A hole was gaping in the roof,

The only window place;

It had an air of melancholy, like a worn, old face.

وفى ضــوء الشـــمـــعـــة ، تلألأت الأســـاور فـــوق ســـاعـــدها
وحين تكلمت ، بدت أسنانهـــا الصـــغـــيـــرة لامـــعـــة بيـــضـــاء
إن زوجـى مـــــــــــــــرتحـل عـن الـدار
وليـس فى البـيـت سـوانا نحن النســاء
عليك أن تقـضى الليلة فى مكان آخـر ، إذ لا نـسـتطيع لك الإيواء

* * *

واتكأ الفـــقـــيـــر على البـــاب ، لكى يريح ظهـــره حـــينا
فـارتفع المزلاج وحـده سـراعـا ، وبقى كـمـا لو كـان مـتـأهبـا
أن ينفـــتـح ، بيـــد أنه خـــفـــضـــه
فى ثبـــات ، وإن ربت عليـــه فى رفق
وهو يقـــول : «اللهم بارك هذا البـــيـت» ثم انطلق فى الظلام

* * *

وظل يهيم ساعـة أو تزيد ، فى الأزقـة والطرقـات صـاعـدا هابطا
حـتى بلغ المسـجـد العظيم ، وكـان يقع من المدينة فى وسطهـا
وطلع القـــمـــر من وراء القـــبـــة
ووقع نوره كـــالقـــشـــدة عليـــهـــا
وكـشف إلى جـوار الحـائط عن كـوخ صـغـيـر من قش وطين

* * *

كـان كوخـا مـتـداعيـا لأحـد الحراس ، وقـد ترك مـهـمـلا زمنا طويلا
وعند مـدخله تدلى كـيس ممزق ، وهو يتـأرجح فى الهـواء
وفى سـقـفـه ثغـرة قـد فـغـرت فـاها
وتلك كـانت النافـذة الوحـيـدة . .
وكـانت تكسوه مـسحـة من كآبة ، كـأنه وجـه عـجـوز أدركه البلى

The stranger looked up at the moon beside the shaded dome,
And then smiled at the wretched hut as if he had come home,
He laid his hand upon its wall
And bowed his turbaned head,
'God is compassionat; here shall I shelter find.' he said.

* * *

At this the tattered sack flew up and like a canopy spread out,
The lintel set itself, the door-jambs righted roung about,
The ragged window framed the moon
As if it were an ivory lamp,
The walls drew close their cracks against the night air chill and damp.

* * *

The stranger went inside and knelt upon the earthen floor,
'God bless this house' he cried, and voices ansered by the score
'Blessed are the peace-makers
For they shall inherit the Earth'
The mosque resounded like a bell that's rung upon a day of mirth.

* * *

He lay down, and the gentle ground swelle up a pillow for his bed,
And there he slept while all night long the moon shone over-head:
And all night long the voices sang
Within the dome unending,
'Goe is compassionate, and the peace of God passeth all understanding'

ورفع الغـريب بصـره إلى القـصـر ، بجـوار القـبـة الظليلة
ثم تبـسـم للكوخ الحـقـيـر ، وكـأنه عـائد إلى بيـتـه
ووضـع يده عـلى جـداره
وأحنى رأسـه المعـمـم
ثم قـال : إن الله رحـيـم . هنا سـوف أجـد المأوى

* * *

وعند ذلك ارتفع الكيس الممزق فى الهواء ، ثم انبسط كأنه ظلة
واعـتـدل الوصـيـد ، واسـتـقـامت قـوائم البـاب حـوله
وطوقت النافذة المهلهلة القـمـر
كـأنهـا مـصـبـاح من عـاج
وضـمت الجدران شـقـوقـهـا لكى تمنع هواء الليل البارد الرطيب

* * *

ودخل الغـريب الكوخ ، وخـر راكـعـا فـوق أرض من طين
وهتف يقول : «اللهم بارك فى البيت» فأجابت أصوات لاتحصى عدداً :
«فليـبـارك الله صـانعى السـلام
فهم الذين جُعلوا خلائف الأرض»
وردد المسـجـد الصـدى ، كـأنه رنين فـرح فى يوم عـيـد

* * *

واستلقى راقدا ، فارتفعت الأرض الرفيقة صانعة لفراشه وسادة
وهناك نام ، وظل القـمـر من فـوقـه طوال الليل منيـرا
وظلت الأصوات طوال الليل تنشد
داخل القـبـة ، لا تنتـهى :
«إن الله رحـيـم ، وسـلام الله لا تدركـه الألبـاب»

Part II

And there the stranger stayed beside the mosque where men came,
And the townsfolk when they passed him pursed their lips and frowned for shame
Of the ragged desert arab
Who greeted them with words of peace;
And took pains to tell their visitors he was not of the place

* * *

He did no wrong; he did no work; he did not ask for bread,
Yet he was strong, and walked with and unhesitating tread;
And where he was there men must look
To meet his calm and gentle eye;
And when he greeted them it seemed to stir their memory

* * *

They thought of something they had lost, but what, they could not say;
Like something cared-for that's forgot because it's hid away.
There came a qualm of discontent,
One passed with a question in his mind:
'What is it that I once possessed? What must I seek to find?'

* * *

And worried by this restless thought, that never would lie down,
And shamed to see his poverty amid their prosperous town,
They wished the stranger were away,
And soon made bold to tell him so;
But still he lingered by the mosque and would not leave his hut and go.

الجزء الثانى

وهناك أقام الغريب ، جوار المسجد ، الذى يفد إليه الرجال جميعا
وكان أهل البلدة إذا مروا به قلبوا شفاههم وعبسوا خجلا
من أعرابى الصحراء رث الثياب
الذى كان يلقى عليهم تحية السلام
ويتجشم مشقة القول لزوارهم إنه ليس من ذاك المكان

* * *

وهو لم يرتكب إثما ، ولم يؤدِّ عملا ، ولم يطلب خبزا
بيد أنه كان قويا ، يمشى بخطى لا تتردد
وفى مكانه ذاك كان الناس لا يملكون إلا النظر إليه
فتلقاهم نظرته ، هادئة وادعة
وإذا ألقى عليهم التحية ، أثار فى نفوسهم الذكريات

* * *

فيفكرون فى شيء أضاعوه ، ولكن ما هو ؟ إنهم لا يعلمون
كأن يكون شيئا عزيزا نسوه ، لأنه محتجب بعيد . .
ثم شاع فى النفوس الاستياء
فكان الرجل منهم يمر وفى رأسه سؤال :
«ما ذاك الذى كنت أملكه يوما ؟ ما الذى ينبغى أن أسعى لأجده ؟

* * *

وعذبتهم تلك الفكرة المقلقة ، التى لا تريد أن تهدأ أبدا
وخجلوا أن يروا فقره وسط مدينتهم الزاهرة
فتمنوا لو رحل الغريب
وما لبثوا أن تجاسروا فأبلغوه
ولكنه ظل بجوار المسجد ، لا يريد أن يبرح كوخه ويمضى

One day a rider on a white horse came, with silver chains
Beside the bit, a dark-blue saddle-cloth and scarlet reins,
And at the rose-pink palace gate
Dismounting went up to the hall
And in the Caliph's name upon the governor did call.

* * *

Quickly the governor and his state came in, the council too,
And all the hurrying notables, summoned the city through;
Before the sacred seal displayed
They all sank down upon their knees
The Caliph's words went over them like wind through pomegranate trees.

* * *

On progress through the land, within three days the holy prince
Would lodge within their town; remembering that, ten years since,
He had been pleased to sojourn there,
Once more he, with his retinue,
Would come to give them honour and to receive his honour due.

* * *

The bustling city grew three times more busy than before
The marshal took a hundred slaves and went down to the palace store,
There opened up the treasure chests,
Brought salvers out and cups of gold,
Crystal and silver chalices of workmanship both ney and old.

* * *

وذات يوم جاء رجل يركب جوادا أبيض، له سلاسل من فضة
على جانب الشكيمة، وكساء السرج أزرق قاتم، والعنان قرمزى
وعند باب القصر الأحمر الوردى
ترجل وصعد إلى البهو
وباسم الخليفة نادى على الوالى

* * *

ودخل الوالى مسرعا، ورجال حكومته، ومجلس الشورى كذلك
وكبار المدينة جميعا، وقد استُدعوا من أنحائها فجاؤوا مهطعين
وإذ ظهر خاتم الخليفة الطاهر
خروا أمامه جميعا راكعين
ومرت كلمات الخليفة من فوقهم، كما تمر الريح بين أشجار الرمان

* * *

إن الأمير الطاهر يمر بالبلاد، وفى خلال أيام ثلاثة
سوف يحل بمدينتهم. ولما كان يذكر أنه منذ عشر سنين
سعد بالإقامة فيها زمنا
فإنه آت وحاشيته مرة أخرى
لكى يخلع عليهم شرفا، ويتلقى حقه من التعظيم

* * *

وأصبحت المدينة الصاخبة، وقد ازدادت الضوضاء فيها أضعافا
وأخذ القائد مائة من العبيد، ونزل إلى مخزن القصر
وهناك فتحوا خزائن الكنوز
وأخرجوا أطباقا وأكوابا من ذهب
وكئوسا من بلور وفضة، صناعتها تجمع بين الجديد والقديم

They brought out bales of silken rugs, and shawls, and hangings fine,
And lamps of glass and filigree that like graven jewels shine,
And sword blades and the hilts of swords
Of Indian and Damascus work,
And rare essential oils in bottles with an amber cork.

* * *

Sacks full of cinnamon and gums they stacked beside the door,
And bags of golden dinars were piled up on the floor,
And what the marshal did within,
Each merchant in his house without
Was doing all that night, until the dawn-wind blew their candles out.

* * *

The cooks throughout the town of meats and sweets mixed, baked and boiled;
The tent-makers about the south approach like emmets toiled
Making a huge pavilion,
And thence along the main street went
Arcades of broidered hangings to another, richer tent.

* * *

This stood before the mosque - its poles were different tinted golds,
The sides and roof of grass-green silk shot with coral in the folds,
The air within was perfumed
As the wind on a jasmine flower,
The silver lamps which lit the place hung like drops in a moonlit shower.

أخـرجـوا بُسُطًا من حـرير، ولفـائف وسـتـائر رقـيـقـة
ومصابيحَ من زجاج، وصياغة دقيقة تتلألأ كأنها جواهر منقوشة
ونصـال سـيـوف ومـقـابضـهـا
صناعـة هندية ودمـشـقـيـة
وزيوت عطرية نادرة، في قـوارير سـداداتهـا من كـهـرمـان

* * *

والأكياس المليئة بالقرفة والصمغ، يكدسونها بجوار الباب
ويكومـون على الأرض صـرر الدنانيـر الذهبـيـة
ومـا فـعله القـائد داخل القـصـر
كـان كل تاجـر في بيـتـه، خـارجـه
يفعل مثله طوال تلك الليلة، حتى أطفأت ريح الفجر شموعهم

* * *

وأخذ الطهاة في أنحاء المدينة كلها يطهون اللحوم والحلوى
فـيـمـزجـون ويـخـبـزون ويـسلقـون
يصنعـون فـسطاطا عظيـمـا
يمتـد منه على طول الطريق الرئيـسي
عـقود من ستائر مطرزة، تنتهي إلى خيمة أخرى أعظم شأنا

* * *

وكان هذا يقع أمام المسجد، وأعمدته من ذهب مختلف ألوانه
وجوانبه وسقفه من حرير أخضر خضرة العشب، طياته مرصعة بالمرجان
والـهـواء في الداخل مـعـطـر
كـريح فـوق زهرة اليـاسـمين
والمصابيح الفضية التي تضيء المكان، تتدلى كقطرات الرذاذ المتساقط في ضوء القمر

Then tent stood open to the mosque and, therefore, did not hide
The beggar's hut of straw and clay that stood by the mosque side;
They pulled the hangings to and fro,
But no contrivances would do
If they shut out the wretched hut they hid the mosque's front too.

* * *

The workmen to the foreman went, the foreman to the governor came,
The governor to the council spike, and afterwards did thus proclaim:
That, for the city's good repute,
The hovel be at once pulled down,
And that its inmate be expelled beyond the confines of the town.

* * *

They found him standing by his house; the little place looked all forlorn
Like a poor man condemned to die who asks himself why he was born;
They told him of the town's decree
And tried to force him from the door,
But he stood firmly as a kingpost set into a rocky floor.

* * *

'Brothers, take off your hands' 'if needs must, be it os
Before the Caliph comes this way, of my own, will I go'.
He laid his hand upon the wall
As if to bless and take his leave,
Then turned and went into the mosque and stayed all night the dome bencath.

وكان الفسطاط مفتوحا قبالة المسجد، فلم يحجب
كوخ السائل المبنى من قش وطين، والذى يقع إلى جواره
فأخذوا يجذبون الستائر من جانب لجانب
ولكن لم تُجْد أية وسيلة نفعا
إذ لو حجبوا الكوخ الحقير، لحجبوا واجهة المسجد كذلك

* * *

وذهب العمال إلى رئيسهم، وأتى رئيسهم الوالى
وكلم الوالى مجلس الشورى، وبعدها أعلن الرأى قائلا:
من أجل سمعة المدينة
يهدم الكوخ من فوره
ويطرد ساكنه إلى ما وراء حدودها.....

* * *

ووجدوه واقفا جوار بيته، وقد أحاط البؤس بالمكان الصغير
كرجل مسكين حكم عليه بالموت، فهو يسأل نفسه فيمَ كان مولده؟
وأبلغوه قرار المدينة
وحاولوا أن يخرجوه من الباب عنوة
بيد أنه ثبت فى مكانه، كعمود أقيم فى أرض صخرية

* * *

وقال: أيها الإخوة، ردوا أيديكم.. إذا لم يكن من الأمر بد، فلا مناص
وقبل أن يجيء الخليفة من هذا الطريق، سأرحل من تلقاء نفسى
ووضع يده على الجدار
كأنما يباركه ويستودعه
ثم استدار، ودخل المسجد، وتحت القبة قضى الليل كله

Their picks and hammers quickly brought the hovel to the ground;
After and hour's work no trace of it beside the mosque was found.
The young moon went down in the west
Like a tear-drop in the sky,
The evening wind moved round about as gently as a sigh.
* * *
The next day was the third day - by noon all things wer done;
The city shone magnificent beneath the high, bright sun.
Towards afternoon the people went
To wait along the southern way,
Young, old, sick, hale, they all went out - not one behind did stay.
* * *
Except the poor man in the mosque, who lingered praying there
Until far off, outside the town, he heard the trumpets' blarc;
Then through the empty streets he strode,
And, as the Caliph in did ride
Upon the south, the beduin went out on the other side.
* * *
The huge pavilion received the prince and his great men,
And as he looked along the street he smiled to be back again;
The governor and the councillors
Beside his stirrup all knelt down
Praying him to dispose of them and all within the town.
* * *

وما لبثت معاولهم ومطارقهم أن أتت على الكوخ فسوت به الأرض
وبعد ساعة من ذاك العمل، لم يعد يُرى له بجوار المسجد أثر
وانحدر القمر الوليد نحو الغرب
وكأنه قطرة دمع في السماء
وهبت ريح المساء حول المكان، رقيقة كالتنهدات

* * *

وكان اليوم التالى ثالث الأيام، وعند الظهيرة كان قد تم كل شيء
والمدينة تشرق فى روعة، تحت الشمس العالية الساطعة
حتى إذا اقترب العصر ذهب الناس
كى ينتظروا على طول الطريق الجنوبى
الصغير والكبير، والعليل والصحيح، كلهم خرجوا، لم يتخلف منهم أحد

* * *

إلا الرجل الفقير فى المسجد، فقد ظل هناك يصلى
حتى سمع صوت الأبواق خارج المدينة، آتيا من بعيد
فأخذ يذرع الطرقات الخالية، واسع الخطى
وحين دخل الخليفة المدينة راكبا
من ناحية الجنوب، كان البدوى يبرحها من الناحية الأخرى

* * *

واستقبل السرادق العظيم الأمير والكبراء من رجاله
وإذ ينظر على طول الطريق تبسم فرحا أن عاد مرة أخرى
والوالى والمستشارون
جثوا جميعا بجوار ركابه
يلتمسون منه أن يفعل بهم وبكل من فى المدينة ما يشاء

Some half an hour passed thus - meanwhile the beggar took his way
With steady pace along the road that north before him lay;
He journeyed on a mile or two
With sad, but still untroubled mien
The palm groves closed behind his back with plumy sprays of green.

* * *

He walked beween the open fields, then suddenly aroung
He turned, as turns a lonely man at an unusual sound;
He looked back townwards towards the trees
And there, like a strance mirage,
He saw a house between the palms come sailing like a barge.

* * *

It moved out on the open road, and one behind his eyes did meet,
And more and more sailed into veiw, as if they were a merchant fleet
Upon the road between the trunks
That stood like banks of a canal
The town of Tanta moved along its houses great and small.

* * *

Above the palms the mosque-dome curved like a wind-inflated sail,
The palace moved like a ship of state before a moderate gale;
The stranger gazed at the city
With a smile half tener, half grim
The citizens drove him out, but their houses followed him.

وهكذا مضى نحو نصف الساعة، والسائل من خلالها يواصل المسير
بخطى ثابتة، على طول الطريق الممتد أمامه نحو الشمال
وقطع في رحلته ميلا أو ميلين
حزين السمات، وإن ظل مطمئنا
وأقامت غياض النخيل من خلفه سدا من أغصان كالريش خضرا

* * *

وأخذ يمشي بين الحقول الطليقة.. وعلى حين غرة
تلفت.. كما يتلفت الرجل السائر وحده، حين يسمع صوتا غريبا
ونظر خلفه ناحية المدينة، تجاه الشجر
وهناك، كسراب عجيب
رأى بيتا مقبلا، يُقلع كأنه السفينة، بين أشجار النخيل

* * *

وخرج البيت إلى الطريق المكشوف، ووقعت عيناه على بيت آخر من خلفه
وبرزت للعيان بيوت وبيوت، قد أقلعت كأنها أسطول تجارى
على الطريق بين جذوع النخيل
التى استقامت كأنها ضفاف قناة..
لقد نقلت مدينة طنطا بيوتها، الكبير منها والصغير

* * *

ومن فوق النخيل، برزت قبة المسجد مقوسة كأنها شراع نفخته الريح
وتحرك القصر، كأنه سفينة الاحتفالات، تدفعها عاصفة رفيقة
وشخص الغريب ببصره إلى المدينة
بابتسامة تجمع بين الكآبة والحنان
لقد طرده أهل المدينة، ولكن بيوتهم خرجت وراءه

Meanwhile, in the pavilion the prince moved to depart,
When a sudden cry outside made every man thete start,
They gazed at the street dumbfoundered
For in front of their staring eyes
Its houses were moving in silence, like water-birds at sunrise.

* * *

Amazing was the movement - they could but look, and look again;
But the silence of the houses struck terror on the men:
They watched their city going,
As a fleet upon the flood,
Slavering like idiots and shaking while they stood.

* * *

Until all that was left in that once crowded urban space
Was the line of gay arcade and the silken tented place.
The Caliph was the first to move
He walked out solemnly and slow,
And underneath the foolish flags to the perfumed tent did go.

* * *

The leading townsmen followed him, still trembling when they walked,
And spoke in whispers jerkily, and glanced round as they talked;
The Caliph sat down on the daïs
And sank into a muse,
The others helpless stood aroung like men of little use.

* * *

وفى غضون ذلك، كان الأمير فى الفسطاط يتأهل للرحيل
حين انبعثت فى الخارج صيحة أجفل لها كل الرجال
وأخذوا يحدقون فى الطريق مشدوهين
إذ أمام أعينهم المحملقة
كانت البيوت تتحرك فى صمت، كالطيور المائية وقت الشروق

* * *

وكانت حركة مذهلة، ولم يملكوا إلا أن ينظروا ثم يعيدوا النظر
بيد أن صمت البيوت ألقى الرعب فى قلوب الرجال:
فقد كانوا يشهدون مدينتهم وقد شدت الرحال
كأنها أسطول فوق الطوفان
يسيل لعابهم كالبلهاء، ويرتعدون وهم واقفون

* * *

حتى أصبح كل ما بقى من ذلك المكان، الذى كان يوما مدينة عامرة
هو ذلك الصف من العقود الزاهية، والخيمة الحريرية
وكان الخليفة أول من غادر المكان
فخرج يسير فى بطء ووقار
وتحت الأعلام الحمقاء، سار يتجه نحو الخيمة المعطرة

* * *

وتبعه قادة المدينة، وكانوا لا يزالون يرتعدون وهم سائرون
ويتحدثون فى همس متقطع، وينظرون حولهم وهم يتكلمون
وجلس الخليفة فوق المنصة
واستغرق فى تفكير عميق
ووقف الآخرون حوله عاجزين، كقوم لا يرجى منهم نفع كبير

Until one, breathless, running came to the speechless crowd outside,
'It is the wandering beduin has done this thing' he cried,
'I followed when the houses went
Where their long procession showed,
And in the open fields they stand about him in the road'

* * *

'Who is this man?' the Caliph asked - they told him all the tale:
At last the holy prince arose and looked both stern and pale.
'O arrogant, blind souls,' he said,
'Yours is the most unhappy sin,
You have cast out the man of peace God put your restless town within'

* * *

He ordered them to bring there clay, ans straw, and joists of wood,
And they rebuilt the beggar's hut in the place where it had stood.
When all was done the Caliph went
On foot towards the north,
And as the twilight died away the stars in heaven came forth.

* * *

The silent people followed him among the palm-groves in the night,
And there, beyond, the houses lay, dark shapes in the starlight:
The Caliph saw a shadowy dome,
Poised like a great, dark bird at landing,
And underneath, beside the mosque, the beggar-man was standing.

حتى جاء رجل لاهثا، يجرى نحو الجماعة التى تقف فى الخارج
لا تحير نطقا وصاح يقول: أن البدوى الشريد هو الذى فعل هذا
فقد تبعته البيوت حين ذهب
حيث ظهر موكبها الطويل
وهى، فى الحقول الطليقة، تقف حوله فى الطريق

* * *

وسأل الخليفة قائلا: «من يكون هذا الرجل؟» فقصوا عليه القصة كلها.
وفى النهاية، نهض الخليفة الطاهر، وقد بدا صارما شاحبا
وقال: أيتها النفوس المستكبرة العمياء
ان إثمكن هو أكبر الآثام
لقد طردتم رجل السلام، الذى وضع الله بلدتكم المضطربة بين يديه

* * *

وأمرهم أن يجيئوا بقش وطين، ودُعامات من خشب
وأعادوا بناء كوخ السائل، فى المكان الذى كان يقع فيه
فلما انتهوا ذهب الخليفة
ماشيا على قدميه نحو الشمال
وحين تلاشى الشفق، ظهرت النجوم فى السماء

* * *

وفى جنح الليل، تبعه القوم الصامتون، وسط غياض النخيل
وهناك فيما وراءها، كانت تقف البيوت، وقد بدت أشكالا معتمة فى ضوء النجوم
ورأى الخليفة قبة ظليلة
جاثمة كطائر أسود عظيم يحط على الأرض
وتحتها بجوار المسجد، كان السائل واقفا

The Caliph knelt upon the ground and kissed his ragged hem;
'The house is ready,' then he said, 'be merciful to them,
These children know not what they do.'
The beggar sighed, and raised his head
'God is compassionate, my lord; let us go back' he said

* * *

Between the lines of shame-faced men who stood with nought to say
And slowly turned to follow them, they lightly took their way,
Back through the groves of peaceful palms,
Back to the town's deserted site,
Whereon the clay hut stood revealed by one lamp in the tent alight.

* * *

The Caliph called for other lights, and then they went inside,
The tent breathed its rich perfumes out as if it were a bride,
Rose, lily, violet and clove,
Mint and the indian jesamine
They walked as in a garden beneath the clear lamps' starry shine.

* * *

They tasted of the perfumed air and drank it with delight,
And then they went into the hut that stood out in the night;
A gentle wind blew into it
And passed across the Caliph's face;
He asked, 'How comes the desert wind to blow here in this place?'

* * *

وجـــثـــا الخليـــفـــة على الأرض، وقـــبـل ذيل ثوبـه المهلهل
ثـم قـــال : «ان البـــيت قـــد أعـــد . كن بهـم رحـــيـــمـــا
فـهـؤلاء الصـغـار لا يعلمـون مـا يفـعلون
فـــتـنهـــد الســـائل، ورفع رأســه
ثـم قـــال : الـلـه رحـــيـم يا مـــولاى .. فلنعـــد أدراجنا ..

* * *

وبين صفوف الرجال، الذين اعتراهم الخجل، فوقفوا لا يجدون قولا ..
والذين استداروا ببطء كي يتبعوهما، سار الرجلان سيرا حثيثا
عـــائدين بين غـــيـــاض النخـــيل الوادع
إلى مـــوقع المدينة المهـــجـــورة
حيث الكوخ المبنى بالطين، وقد أظهره مصباح واحد كان بالخيمة موقدا

* * *

وطلب الخليـــفـــة مـــصـــابيح أخـــرى، ثم دخـــلا
فإذا الخيمة يفوح منها - وكأنها عروس - عطرها الغزير
من ورد وزنبق وبنفـــسج وقـــرنفل
ونعـــناع وياســـــمين هـندى
وسارا كأنهما فى روضة، تحت ضوء المصابيح المتألق الصافى

* * *

وتذوقـــا الهـــواء المعطر، وشـــربـاه منشـــرحين
ثم دخـــلا الكوخ، الذى كـــان يظهـــر جليـــا فى الظلام
فـــهـــبت داخله ريح رقـــيـــقـــة
ولفـــحت وجـــه الخليـــفـــة
فسأل قائلا : كيف تأتى ريح الصحراء فتهب هنا فى هذا المكان ؟

The man said, 'This is the sweetest scent, the perfume without worth,
It has no taste nor odour; across the spaces of the earth
It blows straight from the breast of God,
It comes unstained and still divine,
Its perfect purity intoxicates the soul like wine.'

* * *

The wind blew through the hut; and while they stood in silence there,
About them in the dark, as quietly as things of air,
The houses all came back again
And settled down on either hand
The people ran about for joy to see them in their places stand.

* * *

Lanterns were soon lit in the streets, lamps in the windows shone,
The people all streamed to the mosque, where the holy men were gone;
And by the mosque they heard a voice
That seemed to drop down from the skies,
So firm yet sweet its singing was it brought tears to their eyes.

* * *

'Look once again into youself, O restless child of man,
Your haven does not lie beyond the far horizon's span;
Peace you desire, but far from peace
You hurry on untending
It lies in you; the peace of God which passeth all understanding'.

فقال الرجل: هذا أطيب الشذى، والعطر الذى لا يقدر بمال
ليس له طعم ولا رائحة، وفوق رحاب الأرض
يهب من عند الله خالصاً
فيأتى ربانيا لا شائبة فيه
وتُسْكِر النفسَ نقاوتُه كما تسكر الخمر

* * *

وهبت الريح داخل الكوخ.. وإذ هما يقفان فى صمت هناك
أخذت البيوت من حولهما فى الظلام، فى هدوء كأنها أشياء من هواء
تعود كلها مرة أخرى
وتستقر على الجانبين
والناس – من فرح، إذ يرونها تقف فى أماكنها – يجرون هنا وهناك

* * *

وسرعان ما أوقدت فى الطرقات الفوانيس، وأضاءت فى النوافذ المصابيح
وجاء الناس جميعا إلى المسجد أفواجا، حيث كان قد ذهب إليه الرجلان الطاهران
وعند المسجد سمعوا صوتا
وكأنما يهبط من السماء
قوى الترتيل، بيد أنه حلو حلاوة ملأت مآقيهم بالدموع

* * *

«تأمل فى نفسك مرة أخرى، أيها الإنسان الضجور
فإن ملاذك ليس وراء امتداد الأفق البعيد
إن السلام هو بغيتك، بيد أنك بعيد عن السلام
تهرع لا يعنيك شىء
إن السلام فى نفسك، سلام الله الذى لا تدركه الألباب

قالت المؤلفة الدكتورة فاطمة محمد محجوب :

تمت مادة «علم اللغة وفن الترجمة» بعد أن أضفت إليها ترجمتى العربية لقصيدة «السيد البدوى» وذلك فى يوم الاثنين المبارك ٣ شوال ١٤٣٠هـ - الموافق ١٩ أكتوبر ٢٠٠٩م والحمد لله الذى به تتم الصالحات.

(٢) علم اللغة وفن الإضحاك[١]

لا تزال مبادئ علم اللغة العام منهلا فياضاً يغترف منه المشتغلون بالعلوم التطبيقية على اختلاف أنواعها، ومنه ينهل المتخصصون فى الدراسات التقابلية Contrastive analysis وعلماء النفس والأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع، كما يغترف منه الأدباء من كُتَّاب القصة والمسرحية والتمثيلية، والفنانون المتخصصون فى فن (الكاريكاتور). ولعل الدراسة التقابلية، وهى أحد الفروع المنبثقة عن علم اللغة، هى من أكثر تلك الفروع أثراً فى المجالات التطبيقية للعلوم المختلفة، ولم تعد تقتصر قيمتها على إعداد المادة التعليمية اللازمة لتدريس اللغة الأجنبية بحيث تدخل فى اعتبارها الفروق بين اللغة الأصلية واللغة الأجنبية، كما لم تعد تقتصر على فن الترجمة والنقل من لغة إلى أخرى، وإنما تجاوزت قيمتها هذا كله، لكى تمتد إلى ميادين الفن المختلفة مثل القصة والمسرحية والتمثيلية وفن الكاريكاتور.

وتتناول التطبيقات فى ميدان الفنون مستويات اللغة المختلفة من أصوات وصرف ونحو ومفردات. وفى هذا البحث سنحاول تقديم نماذج من القوالب الفنية التى شوهد فيها تطبيق مبادئ علم اللغة العام والدراسات التقابلية، ولنبدأ بأصوات اللغة...

المعروف فى علم الصوتيات أن لكل لغة عدداً محدوداً من الوحدات الصوتية (الفونيمات) التى تغير معنى كلمتين إذا استبدلت إحداهما

---

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد العاشر، يوليه ١٩٧٤ ص ١٥-١٨ .

بالأخرى مثل كلمتى قال وكال، إذ أن ما يفرق بينهما فى المعنى هو وجود القاف فى واحدة والكاف فى الأخرى، إذ أن القاف والكاف من الوحدات الصوتية الأساسية فى اللغة العربية، ومثل كلمتى تين وطين، إذ تختلفان فى المعنى بسبب وجود التاء فى واحدة والطاء فى الأخرى، مما يدل على أن التاء والطاء صوتان لغويان أو وحدتان صوتيتان أساسيتان فى اللغة العربية.. فلنحاول الآن دراسة النماذج التى شوهد فيها تطبيق نظرية الوحدات الصوتية الأساسية أو نظرية «الفونيم».

يقدم لنا فيلم «غزل البنات» النموذج الأول لتطبيق نظرية الفونيم، إذ نرى فى أحد المناظر «الريحانى» يقوم بدور مدرس لغة عربية فى مدرسة ابتدائية للبنات، وهذه حصة المطالعة.. وقد جاء فى القطعة التى تشرع التلميذات فى قراءتها هذه العبارات:

ودخل الثعلب يختال فى كبرياء، فتملك الغيظ من الأسد وقال له: يا أبله! ويلك! وتبدأ إحدى التلميذات فى القراءة فتقول: «ودخل الثعلب يحتال فى كبرياء..» جاعلة الخاء حاء.. ولما كانت الحاء والخاء وحدتين صوتيتين أساسيتين فى اللغة العربية، فإن المعنى قد تغير باستبدال إحداهما بالأخرى، ولذلك نرى الريحانى يصيح فى التلميذة غاضباً يحثها على أن «تفتح عينيها» وتحسن القراء، ولكنها تقع فى الخطأ نفسه مرة أخرى، فيوضح لها الريحانى الفرق فى المعنى بين كلمتى يحتال ويختال، قائلا إن الأولى معناها «ينصب» وأن الثانية معناها «يمشى معجباً»...

ثم يسأل تلميذة أخرى أن تكمل المطالعة فتقرأ هذه بقية الجملة بادئة بكلمة «فتملَّك» وفيها الميم مفتوحة واللام مشددة، فتقرؤها

«فتملُكُ بضم اللام والكاف، كما فى كلمة الغيظ تقرؤها الغيط، جاعلة الظاء طاء.. ففى الكلمة الأولى «فتملك» يحدث تغيير فى التركيب الصوتى للكلمة إذ سقط منها أحد أصوات المقطع الثالث وهو المعبر عنه بالفتحة فوق الميم، وتحول الصوت اللين الأوسط فى المقطع قبل الأخير، وهو المعبر عنه خطيّاً بالفتحة فوق اللام، إلى صوت لين خلفى، كذلك تحول الصوت الصامت الطويل وهو اللام «المشددة» إلى صوت صامت قصير، ونقص عدد مقاطع الكلمة، فأصبح أربعة بدلا من خمسة.. ونتج عن هذا التغيير فى التركيب الصوتى للكلمة تغيير فى معناها.. كذلك فإن قراءتها الخاطئة لكلمة الغيظ بأن جعلت الظاء طاء قد غير من معنى الكلمة وتحولت الجملة إلى «فتملك الأسد الغيط..» مما يجعل الريحانى يتهكم من القارئة الخائبة ومن المعنى الذى أصبحت الجملة تؤديه بعد أن حدث بها هذا التغيير فى الوحدات الصوتية فيقول ساخراً: «هل يوجد فى الدنيا أسد يملك غيطاً؟ وأى أسد هذا الذى يملك غيطاً؟ أهو من الأعيان أم صاحب أطيان؟ ويصحح لها خطأها ضاغطاً على كلمة الغيظ حتى يلفت نظرها إلى وجود الظاء لا الطاء.

ثم يسأل تلميذة ثالثة أن تواصل القراءة.. وكانت الجملة التالية هى: وقال له يا أبلهْ! ويلك! ولم تكن تلك التلميذة بأفضل من سابقتيها، فقد نطقت كلمة «أبله» (وهو من ضَعُفَ عقله وعجز رأيه) فجعلت اللام مفخمة، وبذلك يتغير معنى الكلمة إلى كلمة أخرى هى «أبلة» (التى ينطق بها أهل القاهرة دائمة مفخمة) وهى المأخوذة عن التركية ومعناها «مدرِّسة» أو الأخت الكبرى.. ونسمع مرة أخرى تهكم الريحانى اللاذع وهو يشرح لها معنى الكلمة التى أخطأت فى نطقها

ويكتفى منها بهذا القدر، ويسأل تلميذة رابعة أن تواصل القراءة، وهذه تزيد الطِّين بِلَّةً بأن تقرأ كلمة «ويلك» (بسكون الياء وفتح اللام) وكأنها «وِيَلُك» (بفتح الياء وضم اللام). وقد أحدث هذا الخطأ فى النطق عدة تغييرات خرجت بالكلمة الأصلية عن معناها، ففى الكلمة الأصلية نجد أن النبر يقع على المقطع الأول وهو واو فتحه ولكنه ينتقل فى الكلمة الثانية إلى المقطع الأخير وهو ل ضمه. ولما كان النبر من الوحدات الأساسية (فونيمات ما فوق التركيب - supraseg mental phonemes) فإنه يغير المعنى.. والتغيير الثانى هو أنه أضيفت حركة (يعبر عنها خطيّاً بالفتحة فوق الياء) فأصبحت الكلمة ذات مقاطع ثلاثة بدلا من مقطعين. أما التغيير الثالث فهو أن الحركة الوسطى (المعبر عنها خطياً بالفتحة فوق اللام) فى الكلمة الأصلية قد تحولت إلى حركة خلفية هى المعبر عنها خطياً بالضمة فوق اللام فى الكلمة المحرفة. وقد ترتب على هذه التغييرات الثلاثة أن كاف المخاطب فى الكلمة الأولى أصبحت جزءاً من بناء الكلمة الثانية، وأن الواو، وهى جزء من الكلمة الأولى، أصبحت واو العطف، وتحولت الكلمة كلها من اسم إلى فعل معناه فى اللغة الدارجة الإعادة والزيادة فى الكلام.. وهذه التغييرات كلها تدفع بالمدرس (الريحانى) إلى زيادة تهكمه على التلميذة الخائبة وهو يشرح لها معنى كلمة «ويلك» قائلا: يعنى نهارك أسود يا تعلب!!

وهذا الذى سقناه من فيلم «غزل البنات» نموذج رائع يقوم عنصر الفكاهة فيه على تطبيق نظرية الوحدة الصوتية (الفونيم) وكيف أن استبدال وحدة صوتية بأخرى يفرق بين المعانى فى الكلمات المتماثلة.. ومن ثَمَّ كانت سخرية المدرس (الريحانى) وتهكمه على كل تلميذة تخطئ فتستبدل معنى الكلمة بمعنى آخر، ومن ثم كان ضحك سائر

التلميذات عند كل خطأ تقع فيه واحدة منهن.. ويختتم المنظر بأن يرفت الناظر الريحانى من المدرسة فيقول الريحانى مستخدماً الخطأ الذى وقعت فيه إحدى التلميذات بجعل الظاء طاء فى كلمة الغيظ : «أدينا بقينا فى الغيط». فهو هنا يستخدم كلمة «الغيط» فى موضعها الصحيح، وبذلك يربط بين ما حدث له وبين كلمة «الغيط» التى نجمت عن الخطأ الذى وقعت فيه التلميذة بجعل الظاء طاء..

وهذا الأسلوب نفسه نجده متبعاً فى مسرحية «سيدتى الجميلة» إذ يعتمد عنصر الإضحاك فيه على إبدال الوحدات الصوتية وتغيير معنى الكلمات تبعاً لذلك، فالبطل يأخذ فى تعليم البطلة العبارات التى تلقيها أمام «أفندينا» ومنها : أنت القلب الكبير، فترددها وراءه قائلة «أنت الكلب الكبير» جاعلة القاف كافاً. ولما كانت القاف والكاف وحدتين أساسيتين فى اللغة فإن إبدالهما يغير المعنى..

وشبيه بذلك ما جاء فى فيلم «ليلة العيد» حيث تقول زينات صدقى لشادية بشأن مساعدتها على إفساد حفل زفاف حبيب شادية على «لولا» التى يريد أبوه أن يزوجها له :

وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غُلافا

وأصل البيت لأمير الشعراء أحمد شوقى (البيت رقم ٥٣) من قصيدة «ذكرى المولد» (الشوقيات ١ / ٦٦) والقافية فيها «با»، أى أنها فى هذا البيت «غلابا» ، ومن ثم فإن عنصر الإضحاك يتحقق بإبدال الباء فاءً، فينتج عن ذلك لفظ «غلافا» وهو لفظ لا معنى له على الإطلاق فى هذا الموضع نشأ عن جهل راوية البيت بالشعر.

واستخدام الثنائيات التي يجعل فيها صوت مكان صوت آخر لإيجاد عنصر الفكاهة أمر قديم، ويقول الجاحظ: أتيت منزل صديق لي فطرقت الباب، فخرجت إلي جارية سندية فقلت لها: قولي لسيدك: الجاحظ بالباب.. فقالت: أقول الجاحد بالباب؟ قلت: لا، بل قولي: الحدقي بالباب. فقالت: الحلقي بالباب؟ فقلت لها: لا تقولي شيئاً، وانصرفت[٢]. ففي الثنائية الأولى نجد أن الظاء قد أبدلت دالا فتغير معنى الكلمتين، وفي الثنائية الثانية جعلت الدال لاماً.. وثمة مثال آخر يتصل بالأستاذ حسين شفيق المصري وكان رئيساً لتحرير مجلة الفكاهة.. وفقد بصره في أواخر حياته، فكان يرافقه مرشد له وهو أحد تلاميذه، ولقيه واحد من أصحابه، فلما سأله عن الشاب أجاب: ده واحد ساحبنا.

ويقوم عنصر الفكاهة هنا على إبدال الصاد سيناً، فالصاد صوت مفخم والسين هي نظيرها غير المفخم، فهما وحدتان صوتيتان مختلفتان، ومن ثم فقد تغير المعنى. وبراعة الفكاهة هنا هو أنه مع تغيير الوحدة الصوتية (أو الفونيم) وتغيير معنى الكلمة نتجت كلمة جديدة تنطبق على حالة المتكلم وهو أن أحد الناس يسحبه لأنه ضرير.. وفي مسرحية «أنا فين وانت فين» نجد استخداماً آخر لظاهرة التفخيم في اللغة العربية وذلك باستغلال كلمة «أبله» (بتفخيم اللام وكذلك الكلمة كلها) ومعناها «مدرسة» أو «الأخت الكبرى» كما سبق أن

---

(٢) الدكتور أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب. أصولها وأنواعها. مكتبة نهضة مصر بالفجالة ١٩٥٧، ص ٥٠

أشرنا، وذلك لتحقيق عنصر الإضحاك، إذ تدخل سيدة عجوز فيقول لها البطل «أهلا تيته» (مشيراً بذلك إلى كبر سنها) فتقول مستنكرة «أنا أبلة» (أى أنها لا تزال صغيرة، إذ تستعمل كلمة أبلة لمخاطبة الشابة التى فى مقتبل العمر) فيرد عليها ساخراً: ده كان «أبله» ناطقاً كلمة «أبله» وهى النطق العامى لكلمة «قَبْل» بأن جعلها مفخمة، وبذلك يجعلها مطابقة صوتياً لكلمة «أبلة» بمعناها المعروف. وتصبح الكلمتان متجانستين صوتيّاً وإن اختلفتا فى المعنى.

ويتناول علم اللغة الحديث، فيما يتناول، النظم الخطية للغات، وجعل للخط وحدة أساسية هي الوحدة الخطية وأسماها «جرافيم» (انظر البحث رقم ٣ بعنوان «علم اللغة وفن الجناس»، والبحث رقم ٧ بعنوان «علم اللغة والنظام الخطىّ»).

ولكل جرافيم دلالة فونيمية، أى أننا إذا استبدلنا رمزاً خطيّاً مثل ب (ولها نقطة تحتها) برمز آخر هو ت (ولها نقطتان فوقها) فإن معنى الكلمة يتغير. وقد تناول علماء البديع العرب هذا الجانب من استخدام نظرية الفونيم والجرافيم فيما أسموه بالجناس المصحف. ونجد مثلا لذلك فى فيلم «بين الأطلال» المأخوذ عن قصة الأستاذ يوسف السباعى، إذ تقول الطالبة للطالب الجامعى الذى يجلس بجوارها بمدرج الكلية (وهو طبيب بيطرى سمج اسمه سماحة): «قوللى يا دكتور سماجة» (جاعلة الحاء جيما) فيصححها قائلا: «سماحة من فضلك» فترد قائلة: «متأسفة، غلطت فى نقطة مش حاجة...» وهذه النقطة التى أشارت إليها الفتاة هى التعبير الخطى لتمييز صوت الجيم عن صوت الحاء، وهما وحدتان صوتيتان (فونيمان) مختلفتان تغير كل منهما معنى الكلمة

إذا استبدلت إحداهما بالأخرى.. وثمة مثال آخر لأبى نواس... فقد تقلد أبان بن عبد الحميد اللاحق ديوان الشعر ليحيى بن خالد البرمكى فى عهد الرشيد، فكان الشعراء يرفعون إليه أشعارهم فى البرامكة فيسقط ما يرى إسقاطه ويعرض ما يرى عرضه، فأسقط مرة شعر أبى نواس فيما أسقط، فقال أبو نواس:

صحفت أمك إذ سمتك	فى المهد أبانا
قد علمنا ما أرادت	لم ترد إلا أتانا
صيرت باء مكان التاء	والله أعانا[٣]

ومصدر الفكاهة هنا هو أن الوحدة الخطية (الجرافيم) ب قد أخذت مكانها وحدة خطية أخرى هى ت فأتبع ذلك إبدال فى الوحدة الصوتية أو الفونيم مما ترتب عليه تغيير فى المعنى، فإن أبان وهو اسم الرجل، قد تحول إلى أتان، والأتان فى اللغة هى الحمارة.

ومن الفونيمات ما فوق التركيب التى سبقت الإشارة إليها فونيم تعرف بفونيم الوصلة Juncture أو الانتقال transition (انظر مقال علم اللغة وفن الجناس) ويرمز إليها بعلامة زائد فى علم اللغة، وهى التى تفرق فى المعنى بين عبارتى «أبوه + نقلها» و«أبونا + قالها» فى اللغة العامية. ونجد تطبيقاً لهذه الفونيم فيما يروى عن رياض باشا الذى كان يشغل وظيفة المهردار فى عهد إسماعيل، وقد أمر أن يُوضع لكل حجرة فى قصر عابدين عنوان يدل عليها، وكان بين الغرف غرفة خاصة

(٣) المرجع السابق ص ٥٣ - ٥٤عن الوزراء والكتاب ص ٢١١ .

بالشيخ على الليثى نديم إسماعيل وشاعره، فأمر أن يكتب عليها «إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكورا» مداعباً بذلك الشيخ الليثى. فلما وقع نظر الشيخ الليثى عليها لم يلبث أن أنشد:

كان عندنا ساقيه عجب تسقى (رياض) الجلفار
دورنا فيها التور عصى دوًرنا فيها (المهردار)[٤]

والفكاهة هنا ناشئة عن استغلال فونيم الوصلة، ففى كلمة «مهردار» وهى اسم الوظيفة التى كان يشغلها رياض باشا لا توجد هذه الفونيم، ولكنها توجد فى كلمة المهردار التى جاءت فى بيت الشعر، ولذلك تكتب وبها علامة + هكذا المهر + دار، وتتكون من المهر والفعل الماضى «دار». وثمة مثال آخر يروى عن محمد البابلى، وكان رجلا سريع الخاطر بارع النكتة، فقد ضاق يوماً بشخص فى أحد المجالس، ثم جاء ابن ذلك الرجل فأظهر البابلى ضيقه به، فلما سأله من معه عن سبب ضيقه بذلك الشاب قال البابلى: «هو ابن اللى آم (اللئام)»[٥]. ففى العبارة الأولى: اللى آم (وهى بالفصحى) الذى قام (نجد فونيم الوصلة يقع بين «اللى» و«آم» فى حين أنه لا يوجد فى كلمة «اللئام» ولما كانت هذه الفونيم هى التى تفرق بين المعنيين فإن حذفها يضيع من هذه التفرقة ويصبح المعنى هو ما تدل عليه كلمة «اللئام». كذلك نجد مثلا آخر من المسرح المصرى، ففى مسرحية «حب وفركشة» يقول الطبيب عن شخص مغمى عليه «حعمل إنعاش» ثم يضيف قائلا: «ده إن عاش»

---

(٤) شوقى ضيف (دكتور). الفكاهة فى مصر - كتاب الهلال العدد ١٨١، ١٩٥٨ ص ١٠٧ عن كتاب ترويح النفوس، تأليف الشيخ حسن الآلاتى.

(٥) المرجع السابق صفحة ١٤٣.

وهنا نجد أيضاً أن ما يفرق صوتيّاً بين كلمة «إنعاش» وعبارة «إن عاش» هو وجود فونيم الوصلة فى العبارة الثانية وعدم وجودها فى الكلمة الأولى، ويتضح ذلك إذا نحن كتبناها كتابة صوتية كما يلى:

همزة كسرة ن ع فتحة طويلة ش (إنعاش)
همزة كسرة ن + ع فتحة طويلة ش (إن عاش)

ولا يزال الناس فى حياتهم اليومية يلجأون إلى الفكاهة باستخدام هذه الفونيم نفسها، فنسمع واحداً يقول لزميله: إنه تقدمت به السن وأصبح يستحق أن يحال إلى المعاش، فيرد صاحبه قائلا: ما عاش من يقول عليك هذا. ومرة أخرى نجد أن فونيم الوصلة لا توجد فى «المعاش» بينما توجد فى «ماعاش» (وتنطق فى العامية معاش) وتكون الكتابة الصوتية هكذا:

م فتحة ع فتحة طويلة ش (معاش)
م فتحة + ع فتحة طويلة (ما عاش)

ولقد رأينا تطبيقاً لنظرية الفونيم فى مجال آخر من مجالات الفن وهو مجال الكاريكاتور، ففى واحد منها للفنان الراحل صلاح جاهين (الأهرام ٩-١٢-١٩٧٣) عن احتراق خيمة الأمم المتحدة فى الاشتباك عند الكيلو ١٠١ نرى خيمة الأمم المتحدة تتصاعد منها النيران، والعالم (ممثلا فى الكرة الأرضية) يقول للأمم المتحدة (بتتفرجى على إيه؟ على «خيمتك»؟) انظر الصورة رقم «١». وتعتمد الفكاهة فى هذه النكتة الذكية البارعة على وجود كلمة فى اللغة العربية لا يفرقها فى المعنى عن كلمة «خيمة» سوى وحدة صوتية واحدة (فونيم) هى الباء مقابلة

للميم، وهذه الكلمة هى «خيبة». والمفروض أن كلمة خيمتك تؤدى معنى الكاريكاتور ظاهرياً، إذ أن هناك خيمة، وعنوان الكاريكاتور يعود عليها، ولكن القارئ لن يأخذ كلمة «خيمتك» على أنها المقصودة بالعنوان، وإنما سيأخذ بديلتها التى تحتوى فى تركيبها على صوت الباء بدلا من الميم. وقد ساعده الفنان فى هذا بأن وضع كلمة «خيمتك» بين قوسين، وبذلك تصبح الجملة بهذا التغيير الفونيمى غير المرئى وكأنها تقول «بتتفرجى على إيه؟ على خيبتك؟ ولا نغفل هنا أن نشير إلى أن مما يساعد القارئ على الاستبدال السريع ووضع كلمة «خيبتك» مكان «خيمتك» وجود تعبير ثابت فى اللغة، إذ نحن دائماً نستخدم مثل هذه الجملة فى مثل هذا الموقف....



صورة رقم (١)

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بجعل الميم باء وهى أن الميم والباء لا يفترقان من ناحية النطق إلا فى أمر واحد هو أن الميم صوت أنفى أما الباء فصوت فمى يصدر عن الفم، ومن ثم فإن الشخص المصاب بالزكام ينطق الميم باء، إذ أن الممر الأنفى يكون مسدوداً فيصدر الصوت عن طريق الممر الفمى، فالإبدال بين الميم والباء فى هذه الناحية يزيد من براعة الفكاهة.

وفى علم اللغة أيضاً ما يعرف بالجناس، ويعرف فى الإنجليزية باسم homonymity وهو مما يعتمد عليه أيضاً فى إيجاد عنصر الفكاهة أو الإضحاك. ويروى عن الوراق قوله فى شخص دعاه إلى طعام فيه الخضار المعروف باسم «رِجْلَه»:

وأحمق أضافنا ببقله قد مد فى وجه الضيوف رِجْله[٦]

وهذا النوع من الجناس التام قوامه كلمتان إحداهما «رِجْلة» وهى اسم ذلك النوع من الخضر والهاء فيها أصلية، والثانية «رجله» التى تتركب من «رِجْل» مضافاً إليها هاء الغائب.. ومن أمثلة الجناس المعروف بالجناس الناقص ما يروى عن الشاعر الجزار، فمن دعاباته مع أبيه، وكان قد تزوج فى شيخوخته من امرأة مسنة:

تزوج الشيخ أبى شيخة	ليس لها عقل ولا ذهن
لو برزت صورتها فى الدجى	وما جسرت تبصرها الجن
كأنها فى فرشها رمة	وشعرها من حولها قطن
وقائل قال فما سنها	فقلت ما فى فمها سن[٧]

(٦) المرجع السابق صفحة ٤٧ .
(٧) المرجع السابق ص ٥٠ .

ونجد الفكاهة فى البيت الرابع حيث أن «سنها» تتركب من «سن» ومعناها «عمر»، مضافاً إليها هاء الغائب المؤنث (ومقطعها هـ فتحة طويلة) وكلمة «سن» فى آخر البيت وجمعها أسنان تتجانس تجانساً كاملاً مع أصل الكلمة الأولى قبل أن تضاف إليها اللاحقة.. ومن أمثلة هذا النوع من الجناس الناقص أيضاً كاريكاتور للفنان صالح جاهين (الأهرام ٤-٨-١٩٧٤) يعلق فيه على مشكلة اختفاء الصابون: إذ يدخل رجل موظف يتكئ على عكاز، ويقول رداً على نظرات الاستفهام من زميليه الموظفين عما أصاب قدمه: أبداً مالقيتش صابون.. استحميت بصابونة رجلى. وعنصر الفكاهة هنا قد تحقق عن طريق استخدام كلمة «صابون» بمعناها المعروف وكلمة «صابونة» وهى تطابق فى تركيبها كلمة «صابون» وتزيد عليها اللاحقة التى تدل على المفرد المؤنث، وهى كلمة عامية تقابل فى اللغة الفصحى كلمة «عرقوب» (انظر الصورة رقم ٢).



صورة رقم (٢)

ومما يتناوله علم اللغة أيضاً فى مجال النحو تعاقب الكلم فى الجملة word order ، فالكلمات تتعاقب فى كل لغة فى أماكن محددة لها ، فإذا تغيرت مواقع الكلم بشكل لا يتفق مع أنماط الجمل فى اللغة تصبح الجملة مجرد كلام بلا معنى، يثير فينا الضحك . ونجد مثالا لذلك ما جاء فى البيان والتبيين ٤-٢٦ (طبع فى مصر ١٩٣٢) من أن غلام الجاحظ نفيساً قال لغلام آخر : «الناس ويلك أنت حياء كلهم أقل» وقد أراد أن يقول «أنت - ويلك - أقل الناس كلهم حياء» . . فإذا نحن وضعنا أرقاماً لتسلسل الكلمات حسب موضعها الصحيح لاتضح لنا ما يلى :

	١	٢	٣	٤	٥	٦
الجملة الصحيحة :	أنت -	ويلك -	أقل	الناس	كلهم	حياء
	٤	٢	١	٦	٥	٣
الجملة المشوهة :	الناس -	ويلك -	أنت	حياء	كلهم	أقل

وقد حدث هذا التشويه بسبب وضع أربع كلمات فى غير مواضعها التى حددها النمط التركيبى للغة .

وقبل أن نفرغ من بحثنا هذا لابد من الإشارة إلى استخدام مبادئ علم اللغة والفروق بين اللغات من حيث الأصوات وتداخلها أثناء الكلام، ومن حيث صرفها ونحوها ، فى رسم الشخصية الأجنبية فى القصة أو التمثيلية أو المسرحية ، أى فى تحديد مقومات «اللكنة» إن صح هذا التعبير . . فنحن إذا أردنا أن نجرى حواراً على لسان شخصية أجنبية تكون لغتها الأصلية هى الإنجليزية مثلا فإننا نجعل هذه الشخصية تسقط الأصوات العربية التى لا توجد فى اللغة الإنجليزية مثل العين أو الغين أو الحاء، أو تستبدلها بأصوات غيرها تكون موجودة فى لغتها ، كما نجعلها تحول الصوت

الصامت الطويل (وهو ما يعبر عنه خطياً بالشدة) إلى صوت صامت قصير، لأن الصوت الصامت الطويل لا يوجد فى النظام الصوتى للغة الإنجليزية وهكذا... ويتحقق عنصر الإضحاك هنا بأن المتكلم الأجنبى حين يسقط واحدة من هذه الوحدات الصوتية الأساسية فى اللغة العربية (الفونيمات) فإن الكلمة المنطوقة تتحول إلى كلمة أخرى يكون معناها مضحكاً فى بعض الأحيان، كأن يقول المتكلم مثلا «أفش» بدلا من «عفش» مسقطاً العين، أو «هنا» بدلا من «حنه» جاعلاً الحاء هاء ومستبدلا النون وهى فى كلمة «حنه» صوت صامت طويل فينطقها صوتاً صامتاً قصيراً (أى بدون شدة).

ومن المعروف أن علم الأصوات لا يقتصر على دراسة الأصوات اللغوية وإنما يتناول أيضاً التغييرات التى تطرأ على الأصوات المختلفة حين يجاور بعضها بعضاً أثناء الكلام، كأن يحدث بينها ما يعرف بالتماثل أو التشاكل assimilation الذى قد يكون كلياً وقد يكون جزئيّاً. ففى العربية تنطق كلمة «الشمس» بتماثل اللام مع الشين تماثلا كليّاً فتنطق شيناً وتصبح صوتاً صامتاً طويلا، وتنطق كلمة «السماء» بتماثل اللام مع السين تماثلا كليّاً فتنطق سيناً، وتصبح صوتاً صامتاً طويلا. وفى العامية تنطق كلمة «تتكلم» بتماثل التاء الثانية مع الكاف تماثلا كليّاً فتنطق كافاً وتصبح الكاف صوتاً صامتاً طويلا، وتنطق الكلمة «تكلم» (بتشديد الكاف).. وفى هذا المجال أيضاً نجد فى اللغة العربية همزة القطع، وهى تصدير المقطع الأول بهمزة واضحة فى النطق، مثل إسماعيل وإبراهيم، وهمزة الوصل وهى عدم اتضاح الهمزة فى المقطع الأول عند النطق، مثل استغفر واستنتج.. ومن ثم فإنه يمكن «إحداث اللكنة» بجعل المتكلم يخلط بين توزيع الهمزتين، كأن ينطق بكل الهمزات قطعاً فيقول مثلا:

ألشمس بألنهار وألقمر بأليل... أو يجعله ينطق الكلمة التى يحدث عادة تماثل بين أصواتها وكأنها خالية من هذا التماثل، كأن ينطق كلمة «سيادتك» بالدال مكسورة والتاء مفتوحة، فى حين أنها فى العامية تنطق وقد تماثلت الدال مع التاء التى تعقبها تماثلا كلياً فتصبح تاء مثلها، وتصبح صوتاً ساكناً طويلا، أى أنها تنطق «سياتك» (بتشديد التاء).

وقد رأينا أخيراً تطبيقاً ناجحاً لمقومات اللكنة فى مسرحية فكاهية بعنوان «مطار الحب» حيث ترد على لسان إحدى شخصيات المسرحية، وتقوم بدور فتاة أجنبية، هذه العبارة: «بتاتى» بدلا من «بتاعتى» (مسقطة العين).. «تآلا بآ يا آدل» بدلا من «تعالى بقى يا عادل» (مسقطة العين أيضاً).. وقد استخدمت الفروق الصوتية بين اللغة العربية واللغة التركية كعنصر للإضحاك فى مسرحيات كثيرة لنجيب الريحانى، وكان التركيز بصفة خاصة على الفروق فى الحركات حيث تختلف فى مقوماتها عن نظائرها فى اللغة العربية، كاختلاف نطق كلمة «زمان» مثلا فى اللغتين. كما كان التركيز أيضاً على الفروق فى مواضع النبر من الكلم، مثل نطق الكلمة العامية «تيجى» بجعل النبر يقع على المقطع الأخير من الكلمة بدلا من أن يقع على المقطع الأول كما هو الحال فى الكلمة العربية.

ومن الظواهر اللغوية أيضاً ما يعرف بالنقل المكانى metathesis إذ ينقل صوت مكان صوت فى الكلمة الواحدة، فنجد أناساً يقولون بالعامية «أنارب» بدلا من «أرانب» وذلك بالنقل المكانى بين الراء والنون.. ويستغل الكتاب هذه الظاهرة اللغوية فى خلق عنصر الإضحاك، فنسمع «ناعسة» فى البرنامج التليفزيونى «عادات وتقاليد» تقول: «جماويس» بدلا من «جواميس» بإحداث نقل مكانى بين الواو والميم..

ونسمع أيضاً فى مجال آخر كلمة «روماتيزم» تنطق «موراتيزم» بإحداث نقل مكانى بين الراء والميم.. وفى كثير من الأحيان يضع المؤلف مثل تلك الكلمات التى يحدث فيها النقل المكانى، على لسان شخصية تؤدى دور إنسان لم ينل حظاً من التعليم، أو على لسان طفل، فنحن نلاحظ مثلا أن الأطفال يقولون «أعربة» بدلاً من «عأربة» (عقرب) بالنقل المكانى بين الهمزة (وهى القاف فى الفصحى) والعين.

هذا عن المستوى الصوتى للغة.. أما على المستوى الصرفى (المورفولوجى) والتركيبى فإننا نجد أن عنصر الإضحاك يقوم على استغلال الفروق الصرفية والتركيبية بين اللغة العربية ولغة الشخصية الأجنبية فى المسرحية، فإذا كانت لغتها الأصلية هى الإنجليزية مثلا، فإننا نستغل بعضاً من هذه الفروق مثل عدم وجود ياء النداء فى لغتها فنجعلها تقول: اسمع ولد! بدلا من اسمع يا ولد، أو نستغل كون الصفة فى اللغة العربية تتبع الموصوف من حيث كمه أو تذكيره أو تأنيثه وعدم وجود هذه المطابقة فى اللغة الإنجليزية، فنجعل الشخصية الأجنبية تتخبط فى استخدامها، كأن تقول للمخاطب المؤنث: إنتِ (بكسر التاء) شاطر..

ومن الفروق الأخرى وجود ضمير مخاطب واحد فى اللغة الإنجليزية هو you للمفرد والجمع والمذكر والمؤنث على السواء، وهو يستخدم فى كل الحالات الإعرابية، كما أن صورة الفعل بطبيعة الحال لا تتغير... ومن هنا يتيسر لنا عنصر الفكاهة، إذ نجعل الشخصية الأجنبية تخلط بين ضمائر المخاطب المذكر والمؤنث فتستخدم أنت (بفتح التاء) وأنت (بكسرها) استخداماً عشوائيّاً أو نجعلها تعمم توزيع ضمير المؤنث بحيث تستخدم أنت (بكسر التاء) للمذكر والمؤنث والمفرد والجمع على

السواء، وتجعل الصفات كلها تنتهى بتاء التأنيث، وتتخبط فى تصريفات الأفعال.. وقد سمعنا فى المسرحية المشار إليها آنفاً (مطار الحب) الفتاة الأجنبية تشتم الرجل قائلة : يا أبيطة يا مجنونة (بإسقاط العين فى الكلمة الأولى، واستخدام تاء التأنيث فى كلتيهما للمخاطب المذكر..) وقد استغلت هذه الحقيقة اللغوية أيضاً فى مسلسل تليفزيونى بعنوان «كلاب الحراسة» إذ نسمع الرجل الأجنبى الذى يدعى هنري يقول «نجوى هى اللى عطلنى» (مسقطاً تاء التأنيث) ثم يصحح نفسه قائلا : عطلتنى..

ومما يميز اللغة العربية أيضاً ما يلحق صدر الفعل من سوابق تدل على نوع الضمير (من متكلم ومخاطب) وعلى عدده، وليس هذا من النظام الصرفى للغة الإنجليزية، ومن ثم نجد الشخصية الأجنبية تخلط بين هذا كله. ففى مسرحية «مطار الحب» التى سبقت الإشارة إليها تقول السيدة الأجنبية : «أنا يدخل يلبس». «مش إفهم إنتى قولتى إيه». وكما تخلط بين السوابق فإنها أيضاً تخلط بين اللواحق ونسمعها تقول : «استنى فى الأوضة بتاع الأنا... امسكتى».. وفى مسرحية «جلفدان هانم» نجد نموذجاً للكنة التى تنجم عن الفروق بين اللغة العربية واللغة التركية، فالبطلة جلفدان هانم تعمم جمع المؤنث السالم بحيث يشمل الأسماء التى تجمع جمع تكسير، فنسمعها تقول : ليه مش تقف طابورات ممنوع مناقشات أثناء طابورات موظفين حيفانات (فى هذه الكلمة الأخيرة تقلب الواو فاء (V) بما يناسب النظام الصوتى للغة التركية). كذلك نجدها تعمم ضمير المؤنث، فنسمعها تقول للخادم : استنى ولد عثمان (مسقطة ياء النداء أيضاً) إزاى سبتى ستك ضياء (وضياء هو اسم حفيدها).. روحى اندهيها...

كذلك نجد فى اللغة العربية أسماء إشارة لبيان الكم أو التذكير والتأنيث، أما فى اللغة الإنجليزية فهذه الأسماء قاصرة على المفرد والجمع.. ويستغل هذا الفرق لتحقيق عنصر الإضحاك، فإما أن نجعل الشخصية الأجنبية توزع أسماء الإشارة توزيعاً عشوائيّاً بالنسبة للتذكير والتأنيث (والمثنى والجمع إذا كانت المسرحية بالفصحى)، أو نجعلها تعمم واحداً منها وهو غالباً التأنيث، فتقول إذا كان الحوار بالعامية «دى» للمفرد والجمع والمذكر والمؤنث على السواء.. ونجد استخداماً ناجحاً لهذا الفرق فى مسرحية «مطار الحب» المشار إليها، ففى أحد المناظر وفيه نرى على المسرح السيدة الأجنبية والرجلين بطلى المسرحية، تدخل المسرح فتاة، وحينذاك تسأل السيدة الأجنبية أحد الرجلين قائلة وهي تشير بيدها نحو الفتاة: مين دى؟ وهى هنا تستخدم اسم الإشارة للمؤنث استخداماً صحيحاً، ولكن هذا لا يدل على أنها تفرق بينه وبين اسم الإشارة للمذكر، وإنما يدل على أنها تعمم استخدامه لكليهما، وهذا ما يكشفه لنا الرجل الذى وجهت إليه السؤال، حين يقول مشيراً إلى الرجل الثانى ثم إلى الفتاة التى دخلت المسرح، وموجهاً سؤاله إلى السيدة الأجنبية: دى والا دى؟ فهو بذلك يعطينا الدليل على أن السيدة الأجنبية تستخدم اسم الإشارة المؤنث لكل من المذكر والمؤنث على السواء، ومن ثَم يتحقق عنصر الفكاهة.

وثمة فرق آخر على المستوى الصرفى للغة هو أن الفعل الأمر فى اللغة الإنجليزية ليس له تصريف، فهو واحد بالنسبة للمخاطب المذكر والمؤنث والمفرد والجمع. أما فى اللغة العربية فيلحقه التصريف لبيان المسند إليه من حيث كَمِّه أو تذكيره وتأنيثه. ومن ثم فإن عنصر الإضحاك يتحقق حين نجعل الشخصية الأجنبية تخلط بين تصريفات الفعل الأمر، أو تعمم

واحداً منها. ولذلك فإننا فى هذه المسرحية نفسها نسمع الفتاة الأجنبية تقول للخادم وهى تعطيه «البقشيش» إمسكتى... والملاحظ فى هذا المثال وسائر الأمثلة التى أوردناها آنفاً، أن ضمير المؤنث هو المفضل تعميمه.

أما على مستوى مفردات اللغة فإننا نجد أنه من الفروق الشائعة بين اللغات اختلاف العبارات الاصطلاحية التى قد يوجد لها مثيل فى اللغة الأخرى ولكنه يؤدى معنى مختلفاً، أو نجد فى اللغة الواحدة اصطلاحات يعبر عنها فى اللغة الأخرى بنمط تركيبى مختلف، ومن ثم فإنها إذا ترجمت ترجمة حرفية فإنها تثير الضحك.. وفى المسرحية المشار إليها آنفاً نجد منظراً يرد فيه البطل على مكالمة تليفونية.. ورغم أننا لا نسمع ما يقوله الطرف الآخر فإننا ندرك أنها شخصية أجنبية، إذ نسمعه يسألها: أخدها منين؟ ثم نستنتج أن الطرف الآخر يبين له أنه لا يقصد هذا المعنى ويشرح له ما يقصد، فيقول الرجل بعد أن فهم التعبير على صحته: «آه! أكتبها!». فإذا أردنا تحديد ما قالته الشخصية الأجنبية فى التليفون على ضوء ردود الرجل وعلى ضوء معرفتنا باللغة الأجنبية التى تنعكس أنماط تراكيبها ومفرداتها على كلام تلك الشخصية فإننا نستنتج أنها قالت له: take this ولما كان أحد المعانى الاصطلاحية لكلمة take (وقد أورد لها القاموس ٦٢ معنى مختلفاً) هو «يكتب» فإن الترجمة الصحيحة لما قالته المتكلمة الأجنبية للرجل هى «اكتب» (اى اكتب ما سوف أمليه عليك).. ويستغل مؤلف المسرحية هذه الفروق بين العبارات الاصطلاحية فى اللغتين، كما يستغل مقومات اللكنة فى خلق عنصر الإضحاك، فيجعل الرجل يترجم كلمة take ترجمة حرفية أى «خذ» بدلا من «اكتب»، فلما تشرح له المتكلمة مقصدها يعيد ترجمة الكلمة من ترجمة حرفية إلى ترجمة اصطلاحية، وذلك حين يقول: «آه، أكتبها!».

ومن الواضح أن كل هذا الذى سقناه يمكن تطبيقه تطبيقاً عكسيّاً عند رسم الشخصية الأجنبية فى مسرحية إنجليزية مثلا، فنجعلها تتكلم الإنجليزية بلكنة تعكس أصوات وتراكيب لغتها الأصلية، فإذا كانت لغة تلك الشخصية هى العربية فإننا نجعلها تسقط الأصوات التى لا توجد فى النظام الصوتى للغة العربية، أو تستبدلها فتستخدم نظائرها فى اللغة العربية، كنطق الباء المهموسة P، وهى لا توجد كوحدة صوتية أساسية فى اللغة العربية، باء مجهورة b، كذلك يمكن استغلال الصوت (V) وهو فى الإنجليزية صوت رخو مجهور Fricative لا يوجد كوحدة صوتية فى اللغة العربية، فنجعل الشخصية العربية الأجنبية تنطقه فاء، وهى صوت شفوى أسنانى مهموس، وهكذا نجعلها تنطق كلمة peak ومعناها «قمة» وكأنها beak ومعناها «منقار»، كما تنطق بكلمة Vox ومعناها «صوت» وكأنها Fox ومعناها «ثعلب».. وعلى المستوى المورفولوجى والتركيبى نجعل تلك الشخصية تسقط علامة التنكير وهى a أو an فى الإنجليزية، إذ لا تستخدم اللغة العربية مثل تلك العلامة، فنجعلها تقول مثلا Give me cigarette أى «أعطنى سيجارة» مسقطة أداة التنكير وهى هنا a وقد استغل هذا الفرق اللغوى فى المسلسل التليفزيونى «كلاب الحراسة» إذ نسمع «درش» يقول you are good friend أى «أنت صديق مخلص»، مسقطاً أداة التنكير، وذلك لإشعار المشاهدين بهذا الفرق اللغوى... ونذكر فى هذا المجال أن العكس صحيح بالنسبة للشخصية الإنجليزية فى مسرحية عربية، إذ نجعلها تقول هاتين الجملتين بحيث تضيف كلمة تعادل علامة التنكير التى توجد فى اللغة الإنجليزية، فتقول: «أعطنى واحد سيجارة».. أو «أنت واحد صديق مخلص»، وهكذا.

هذا ويعمد الكثيرون من كتاب المسرحية والبرامج التليفزيونية فى الخارج إلى استخدام مقومات اللكنة لخلق عنصر الإضحاك، ومن البرامج الناجحة فى هذا المجال برنامج يقوم فيه الممثل الفكاهى بإلقاء جملة واحدة بكل لغات الشعوب المختلفة على لسان مندوبيها فى الأمم المتحدة.. ومن هذه الجملة الواحدة التى تؤدى معنى واحداً، تتضح الفروق بين اللغات على مستويات اللغة جميعها، ومن ثم فإنه تتوفر جميع عناصر الإضحاك، فضلا عن أنها تمدنا بمادة علمية قيمة فى مجال الدراسة التقابلية.

وأخيراً فإننا نستطيع عن طريق استخدام عنصر الإضحاك فى المسرحية أو التمثيلية أو فى مادة الكتاب المدرسى تقويم عيوب النطق فى اللغات، سواء منها اللغة العربية، أو اللغة الأجنبية.. ففى اللغة العربية مثلا نستطيع أن نقدم نماذج من التغير الصوتى مثل قلب الثاء سيناً فى العامية، أو نماذج من استبدال الوحدات الصوتية (الفونيمات) كجعل الأصوات المطبقة وهى الصاد والضاد والطاء والظاء غير مطبقة، فتنطق نظائرها وهى السين والدال والتاء والزاى، وما يشابهها (وهى ظاهرة تفشت فى كلام الإناث من أنصاف المتعلمات) بحيث تشتمل تلك النماذج على أمثلة تبرز تغيير المعنى بتغيير الوحدة الصوتية، كأن نضع مقابلة بين كلمة «سقف» (أى جعل للبيت سقفاً وكلمة «ثقف» أى هذب)، وبين «صف» و«سف»، و«ضلال» و«دلال» و«طين» و«تين».. وبذلك نبين أن الخطأ فى النطق يحول الضلال دلالا، والصف سفاً، والطين تيناً.. وفى اللغة الإنجليزية نستطيع أن نقدم نماذج تبرز الفرق بين الصوت Th (وهو شبيه بالثاء فى العربية) وبين S (وهو شبيه بالسين) فنقابل بين

كلمة think ومعناها «يفكر» وكلمة sink ومعناها «يغرق» وذلك فى جملة I am thinking أى «أنا أفكر» وجملة I am sinking ومعناها «أنا أغرق»... وبذلك يبرز تغير المعنى بقلب الثاء سيناً، وهو خطأ شائع بين المصريين من أثر قلب الثاء سيناً فى العامية...

إن هذا المقابلة بين الوحدات الصوتية (الفونيمات) هى الأساس الذى تبنى عليه التدريبات اللغوية التى تهدف إلى إبراز الفروق الصوتية وتعليم النطق الصحيح، فإذا كانت مصحوبة بعنصر الإضحاك فإنها تحقق نتائج أفضل فى تقويم اللسان، وذلك أضعف الإيمان...

المراجـــــع

- أحمد محمد الحوفى (دكتور). الفكاهة فى الأدب. أصولها وأنواعها. مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧ .

- شوقى ضيف (دكتور). الفكاهة فى مصر. كتاب الهلال. العدد ١٨١، ١٩٨٥ .

(٣) علم اللغة
وفن الجناس [١]

نستطيع اليوم عن طريق مفهومات علم اللغة الحديث وعن طريق تطبيق نظرية الفونيم (أو الوحدة الصوتية) أن نعالج دراسة الأدب فى أية لغة من اللغات من جوانب متعددة تتيح لنا رؤية أكثر رحابة.. وفى هذا البحث سنحاول أن نربط بين مبادئ علم اللغة الحديث وبخاصة نظرية الفونيم، وبين فن الجناس كما حدده علماء البديع العرب.

ولنبدأ بنظرية الفونيم: إن الأساس فى هذه النظرية كما ذكرنا فى مقال سابق هو أنه يوجد فى كل لغة من لغات العالم عدد محدود من الوحدات الصوتية الأساسية أو الفونيمات تستخدمها تلك اللغة فى التفرقة فى المعنى بين الكلمات.. ومن ثم فإننا فى تحليلنا للغة مَّا، نستخرج الفونيمات التى تستخدمها تلك اللغة فى التفرقة فى المعنى وذلك بمقارنة ثنائيات من الكلمات التى إذا استبدلت فونيم واحدة منها بأخرى تغير معنى الكلمة، وتعرف مثل تلك الثنائيات فى الإنجليزية باسم Minimal pairs وأفضل تلك الثنائيات من الكلمات ما كانت تتركب من مقطع واحد. ومثلها فى اللغة العربية: بحث - بحر، جمع قمع، فصل - فضل، رأس - رأى، فنحن نستخرج من الثنائيتين الأوليتين من الكلمات فونيمى الثاء والراء، ومن الثانيتين نستخرج الجيم والقاف ومن الثالثتين الصاد والضاد، ومن الرابعتين السين والياء، وهكذا.. بل إننا نستطيع عن طريق قائمة من الكلمات التى تتفق كلها فى جميع

---

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد الثانى عشر، سبتمبر ١٩٧٤ ص ٤-٧، ٣٣.

الفونيمات وترتيبها ما عدا واحدة، أن نعزل عدداً أكبر من الفونيمات. مثال ذلك تلك المجموعة (بفتح اللام فيها جميعاً): جال - حال - خال - دال - زال - سال - صال - طال - قال - كال - مال - نال - هال. ومنها نستخرج فونيمات الجيم والحاء والخاء والدال والزاى والسين والصاد والطاء والقاف والكاف والميم والنون والهاء. وإذا نحن حاولنا تطبيق مبدأ استخدام مثل تلك الثنائيات من الكلمات على الجناس فى اللغة العربية فإننا نجد أنه فى جملته هو الأساس فى أربعة أنواع من الجناس هى المختلف أو الناقص، والمضارع، واللاحق، والمصحَّف. ولنبدأ بالنوع الأول..

إن الجناس المختلف أو الناقص مبنى على استخدام مثل تلك الثنائيات من الكلمات التى سردناها آنفاً.. ومن أمثلته فى الشعر هذا الشطر من إحدى قصائد عمر بن الفارض:

هلا نهَاك نُهاك عن لوم امرئ...

وهنا نجد أن نهاك (بفتح النون) ونهاك (بضم النون) يكونان ثنائية من الكلمات تتفق فى كل الفونيمات ما عدا حركة الفتحة القصيرة فى المقطع الأول من الكلمة الأولى، والضمة القصيرة فى المقطع نفسه من الكلمة الثانية، وهاتان الفونيمان هما اللتان تغيران معنى الكلمتين، وقول أبى ربيعة فى مدينة «الشاش»:

الشاش فى الصيف جَنَّةْ ومن أذى الحر جُنَّةْ
لكننى تعترينى بها لدى البرد جِنَّةْ

وهنا نجد ثلاث كلمات لا تختلف إلا فى فونيم واحدة هى الحركة

القصيرة فى المقطع الأول من كل منها، وهى التى تغير معانيها. ويمكن عن طريق هذه الكلمات الثلاث عزل ثلاث فونيمات من فونيمات اللغة العربية، فالكلمة الأولى وهى «جنة» بفتح الجيم، تعطينا فونيم الفتحة القصيرة، والكلمة الثانية وفيها الجيم مضمومة، تعطينا فونيم الضمة القصيرة، والثالثة وفيها الجيم مكسورة، تعطينا فونيم الكسرة القصيرة.

ونجد تطبيقاً آخر لمبدأ استخدام ثنائيات الكلمات فى الجناس المعروف بالمضارع أو المطرف أو المطمع، ذلك لأن هذا النوع من الجناس يقوم على استخدام ثنائيات من الكلمات التى لا تختلف إلا فى فونيم واحدة هي التى تغير المعنى، غير أننا هنا نجد قيوداً على الفونيمات التى تفرق بين معانى الكلمات إذ يجب أن تكون متحدة فى المخرج أو متقاربة فيه. ولنأخذ مثلا قول ابن الفارض:

فبإقدام رغبة حين يغشا ... ك بإحجام رهبة يخشاك

هنا نجد ثنائيتين من الكلمات هما: رغبة - رهبة، ويغشاك - يخشاك. وفى الثنائية الأولى نجد أن ما يغير المعنى هو وجود فونيم الغين فى إحدى الكلمتين والهاء فى الأخرى، وهما متقاربتان فى المخرج، إذ أن الغين صوت من أقصى الحنك والهاء صوت حنجرى. كذلك نجد أن ما يفرق فى المعنى بين الكلمتين يغشاك ويخشاك هو وجود فونيم الغين فى إحداهما والخاء فى الأخرى، وهما صوتان متحدان فى المخرج إذ أن كلا منهما يصدر من أقصى الحنك[٣]، والغين هو النظير المجهور للخاء. ومن أمثلة الجناس المضارع أيضاً قوله تعالى: ﴿وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ﴾ (الأنعام: ٢٦) إذ ما يفرق

(٣) كمال محمد بشر (دكتور). علم الأصوات. دار المعارف بمصر، ١٩٧٣، ص ١٣٦.

بين الكلمتين فى المعنى هو جود فونيم الهاء فى الكلمة الأولى والهمزة فى الكلمة الثانية، وكل منهما صوت حنجرى، أى أنهما يتحدان فى المخرج. ويقسم علماء البديع الجناس المضارع إلى أقسام فرعية ثلاثة حسب موضع الفونيم المعنية فى الكلمة، وهى المواقع الثلاثة التى درجنا على تحديدها فى تحليلنا لمواقع الفونيمات فى الكلمات التى نقابل بينها، وهى البداية، مثل: دامس - طامس، والوسط مثل: ينهون - ينأون، والنهاية مثل: الخير - الخيل.

فإذا انتقلنا إلى الجناس المعروف باللاحق فإننا نجد أيضاً تطبيقاً لنظرية الفونيم، بيد أن القيود على أنواع الفونيمات التى تغير المعنى هنا هى على عكس تلك التى تغير المعنى فى الجناس المضارع، إذ أنه فى الجناس اللاحق يجب أن تكون الفونيمات متباينة فى المخرج، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾ (الهمزة: ١) فالمعنى يختلف لوجود فونيم الهاء فى الكلمة الأولى واللام فى الكلمة الثانية، وهما متباعدان فى المخرج، إذ أن الهاء صوت حنجرى واللام صوت أسنانى لثوى...

كذلك إذا نظرنا إلى الجناس المعروف باسم التصحيف أو المصحَّف نجد أنه يخضع للمبدأ نفسه من حيث تطبيق نظرية الفونيم ومن حيث ثنائيات الكلمات التى يتغير معناها باستبدال فونيم واحدة فيها، بيد أننا لا نجد لهذا النوع من الجناس نظيراً فى اللغات الأخرى، إذ أن ما يحدد نوع الفونيم فيه هو تجانس أشكال الكلمات التى يتغير معناها باستبدال فونيم واحدة فيها، بيد أننا لا نجد لهذا النوع من الجناس نظيراً فى اللغات الأخرى، إذ أن ما يحدد نوع الفونيم فيه هو تجانس أشكال

الحروف فى الخط، فهو يتصل بمواقع وعدد العلامات التى تميز الرمز الخطى لهذه الفونيمات، فالباء تختلف عن النون فى أن النقطة تحتها أما النون فالنقطة فوقها، وهى تختلف عن التاء فى أن فوقها نقطة واحدة والتاء فوقها نقطتان، وذلك نحو «باب» ، «ناب»، «تاب». ويقال مثل هذا عن سائر الحروف...

بيد أن المبدأ العام لهذا النوع من الجناس قد تناوله علم اللغة فى معالجته للنظم الخطية للغات، فجعل للخط وحدة أساسية هى الوحدة الخطية وأسماها «جرافيم» grapheme[٤] وهى تقابل الوحدة الصوتية أو الفونيم فى علم الأصوات، وجعل لها رمزاً يدل عليها حين كتابتها ويميزها عن رمز الفونيم كما يميزها عن رمز المورفيم (الوحدة الصرفية).. فإذا نحن طبقنا مبدأ الجرافيم على الجناس المصحَّف نجد أن النون هى جرافيم فى النظام الخطى العربى تتميز بنقطة واحدة فوقها، والتاء جرافيم أخرى تتميز بنقطتين فوقها، والياء جرافيم ثالثة تتميز بنقطتين تحتها، والباء جرافيم رابعة تتميز بنقطة واحدة تحتها، وكل منها يغير المعنى إذا استبدلت واحدة منها بالأخرى، لأن لكل جرافيم دلالة فونيمية، ومن ثم فإن الكلمات أنقى - أتقى - أبقى، تختلف كلها فى المعنى لاختلاف الجرافيمات التى ينتهى بها المقطع الأول فى كل منها. ومن ثم كانت أهمية تعليم الأطفال النظام الخطى أو الجرافيمات عند تعلمهم اللغة وقد كانوا فى الماضى يعلمونها للأطفال فى أنشودة عامية يترنمون بها. تقول الأنشودة:

---

(٤) انظر البحث بعنوان «علم اللغة والنظام الخطى».

ألف لا شيً عليها
والبيه واحدة من تحتيها
والتيه اتنين من فوقيها
والثيه تلاته من فوقيها
والجيم واحده من وسطيها
والحا لا شيً عليها . .

وتستمر الأنشودة على هذا المنوال حتى تأتى على الحروف الخطية للغة العربية كلها، أى على «جرافيماتها».

وإذا نحن اتبعنا طريقة استخدام ثنائيات من الكلمات فى استخراج جرافيمات اللغة العربية، كما اتبعناها فى استخراج فونيماتها، فإننا سوف نعثر على مجموعة منها يختلف فيها المعنى باختلاف الجرافيم، لأن الجرافيمات كما قلنا لها دلالة فونيمية. غير أن ثنائيات الكلمات التى تستخدم فى الجناس المصحَّف غير مطلقة كما هو الحال فى ثنائيات الكلمات التى تستخدم فى استخراج الفونيمات، إذ أن المقابلة بين هذه الثنائيات تكون فى حدود التشابه الخطى وحده، فلا تقابل مثلا بين كلمتين تختلفان فى المعنى لوجود السين فى إحداهما والباء فى الأخرى لأنه لا يوجد وجه للشبه فى الخط بين السين والباء، وإنما تكون المقابلة بين الباء والتاء والثاء والنون والياء لأنها تتفق فى أشكالها ولكن تختلف من حيث عدد ومواقع النقط فيها، وبين الجيم والحاء والخاء، وبين الدال والذال، وبين الراء والزاى، وبين السين والشين، وبين الصاد والضاد، وبين العين والغين، وبين الفاء والقاف، وبين الكاف واللام. ومن ثَم فإن كل مجموعة من الكلمات التالية تختلف فى المعنى إذ استبدلت

جرافيم واحدة بأخرى متماثلة معها فى الشكل:

أنقى - أتقى - أبقى ، أحلاها - أخلاها، درأ - ذرأ، رهو - زهو ، سجا - شجا، صحوة - ضحوة، طعن - ظعن، عيب - غيب، فتر - قتر ، بائس - يائس، ذئاب - ذباب.

ويمكن أيضاً عن طريق هذه المجموعات أو الثنائيات من الكلمات استخراج جرافيمات اللغة العربية، فالمجموعة الأولى تعطينا جرافيمات النون والتاء والباء. والثانية تعطينا الحاء والخاء، والثالثة تعطينا الدال والذال، وهكذا...

ومن أمثلة الجناس المصحَّف فى الشعر قول أبى فراس:

من بحر جودك أغترف   وبفضل علمك أعترف

حيث يختلف المعنى بين كلمتى أغترف وأعترف لوجود الغين (وتتميز بنقطة فوقها) فى الكلمة الأولى، والعين (وتتميز بخلوها من النقط) فى الكلمة الثانية، ومن ثم تختلف دلالتهما الفونيمية.. وقول البحترى:

ولم يكن المغتر بالله إذ سرى   ليعجز والمعتز بالله طالبه

وهنا نجد ثنائية من الكلمات هى المغتر والمعتز، تختلف فى اثنتين من الفونيمات لا واحدة فحسب، وهذا ما يطلق عليه اسم Subminimal pair ومن ثم فهى تختلف فى اثنتين من الجرافيمات لا فى جرافيم واحدة، وسبب اختلاف المعنى وجود الغين (وفوقها نقطة) والراء (ولا نقط فوقها) فى الكلمة الأولى، ووجود العين (ولا نقط فوقها) والزاى وفوقها نقطة فى الكلمة الثانية. كذلك نجد هذا النوع من

ثنائيات الكلمات فى قوله تعالى: ﴿وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ ۝٧٩ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ﴾ (الشعراء: ٧٩-٨٠). فإذا قابلنا بين كلمتى يسقين ويشفين لوجدنا أنهما تختلفان فى المعنى بسبب استبدال السين بالشين (والأولى لا نقط فوقها والثانية فوقها ثلاث نقط) واستبدال القاف بالفاء (والأولى فوقها نقطتان والثانية فوقها نقطة واحدة).. ومن هذا كله ندرك أساس تسمية هذا النوع من الجناس بجناس الخط.. ونحن فى معرض الفكاهة الممزوجة بالمرارة، حين نعبر عن الحظ العاثر رغم المقدرة والكفاءة نروى قصة من كان يفاخر صاحبه بأنه أكثر منه نجاحاً لأن خطه أجمل من خط صاحبه، فهو يقول له: هل خطك مثل خطى؟ (بالطاء) فيرد سيئ الحظ قائلا: لا بل قل: هل حظك مثل حظى؟ (بالظاء).

انظر البحث رقم (٧) بعنوان «علم اللغة والنظام الخطى».

كذلك فإنه من الأهمية بمكان فى نظرية الفونيم ترتيب الفونيمات فى الكلمات لا نوعها فحسب، إذ أن ذلك الترتيب هو الذى غير معنى الكلمة إذا قوبلت بكلمة أخرى تتكون من الفونيمات نفسها ولكن تعاقب تلك الفونيمات يختلف عنه فى الكلمة الأولى. فنحن نجد فى اللغة العربية مثلا أننا إذا عكسنا ترتيب الفونيمات التى تتكون منها كلمة «أدب» فإنه ينتج عن ذلك كلمة أخرى تحمل معنى آخر «بدأ» (بسكون الألف)، وبالطريقة نفسها تتحول كلمة «حال» (بفتح اللام) إلى «لاح»، و«شرع» (بسكون الراء) إلى «عرش»، وهكذا.. وفى اللغة الإنجليزية نجد أننا إذا عكسنا ترتيب الفونيمات فى كلمة pit ومعناها «حفرة» نحصل على كلمة أخرى هى tip ومعناها «طرف» أو «بقشيش».

وبالطريقة نفسها تتحول كلمة ten ومعناها «عشرة» إلى net ومعناها «شبكة»، وكلمة tale ومعناها «حكاية» إلى late ومعناها «متأخر» وهكذا. فإذا حاولنا تطبيق هذا المبدأ على الجناس نجد أنه هو الأساس في الجناس المعروف بالمقلوب أو المخالف. ومثاله في النثر قول بعضهم: كفه بحر وجنابه رحب.. ففي كلمتي بحر ورحب نجد نفس الفونيمات وهي الباء والفتحة القصيرة والحاء والراء، غير أن ترتيب هذه الفونيمات في إحدى الكلمتين يختلف عنه في الأخرى، ومن ثم اختلف المعنيان، ومن أمثلته في الشعر قول العباس بن الأحنف:

حسامك منه للأحباب فتح   ورمحك منه للأعداد حتف

وهنا أيضاً نجد في كلمتي فتح وحتف نفس الفونيمات (الحاء والفتحة القصيرة والتاء والفاء) ولكن المعنى يختلف بسبب اختلاف ترتيبها وتعاقبها. وقول ابن الفارض:

وبلذع عذلي لو أطعنك ضائري

إذ نجد أن الفونيمات في كلمتي لذع (بكسر العين) وعذلي واحدة، غير أن اختلاف ترتيبها يؤدي إلى اختلاف المعنى.

ويقسم علماء البديع هذا النوع من الجناس تقسيمات فرعية وفقاً لعدد الفونيمات التي تحدث الجناس، فنجدهم يقسمونه إلى «قلب كل» حيث تكون جميع الفونيمات في إحدى الكلمتين مخالفة في ترتيبها لجميع الفونيمات في الكلمات الأخرى و«قلب بعض» وهو أن يكون التقديم والتأخير في بعض فونيمات الكلمة دون بعض..

ويتناول علم اللغة أيضاً الكلمات التي تتفق من حيث نوع الفونيمات وعددها وترتيبها كما تتفق في الهجاء، ولكنها تختلف في

المعنى، ويطلق عليها فى اللغة الإنجليزية اسم «الهومونيم التام». ويقابله فى العربية الجناس التام، ومن أمثلته كلمة «العين» وهى الجارحة المعروفة، و«العين» وهى الجاسوس كما فى قول البحترى:

إذا العين راحت وهى عين على الجوى فليس بسر ما تسر الأضالع

وقول ابن الفارض:

أهلا بما لم أكن أهلا لموقعه.. حيث نجد أن كلمتى أهلا متفقتان فى نوع الفونيمات وفى النطق والهجاء، مختلفتان فى المعنى، وكذلك الحال فى كلمة «منازل» كما وردت فى قول المتنبى:

لك يا منازل فى القلوب منازل أقفرن أنت وهن منك أواهل

انظر الصورة رقم (٢) فى البحث رقم (٢) بعنوان «علم اللغة وفن الإضحاك».

ويتناول علم اللغة أيضاً الكلمات التى تتفق من حيث نوع الفونيمات وعددها وترتيبها، فهى تتفق فى النطق ولكنها تختلف من حيث الهجاء، كما تختلف فى المعنى، وتعرف فى الإنجليزية باسم «الهوموفون» فإذا طبقنا هذا النوع من الكلمات على اللغة العربية نجد أنه يعادل ذلك النوع من الجناس التام الذى يسمى التام المستوفَى بصيغة اسم المفعول، مثل قول أبى تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

حيث نجد فى كلمتى «يحيا» و«يحيى» اتفاقاً فى نوع الفونيمات وعددها وترتيبها، واختلافاً فى الهجاء والمعنى. وقول أبى الفتح البستى:

فقال لي دعني ولا تؤذني   إلى متى أجري بلا أجر

حيث نجد في كلمتي «أجري» و«أجر» اتفاقاً في النطق واختلافاً في الهجاء والمعنى.

ومما يتصل بنظرية الفونيم أيضاً وجود فونيم تدرج ضمن الفونيمات المعروفة باسم «الفونيمات ما فوق التركيب» وتعرف في الإنجليزية باسم juncture أي «الوصلة» أو باسم transition أي «الانتقال» ويقصد به طريقة الوصل أو الانتقال بالنطق بين أصوات الكلام في تتابعها، وتوصف هذه الفونيم من الناحية السمعية بأنها انكسار أو سكتة بين المقاطع دون الإحساس بوجود وقفة، ويرمز إليها بعلامة زائد. ووجود هذه الفونيم في منطوق بعينه وعدم وجودها في آخر يفرق بينهما في المعنى. ومما يفرق في المعنى أيضاً موقعها من منطوقين يتفقان في سائر الفونيمات. ففي اللغة الإنجليزية مثلا نجد أن العبارة night rate وهي القيمة التي تدفع عن الكلمة الواحدة في البرقيات التي ترسل ليلا، وكلمة nitrate ومعناها «نترات» تتفقان في جميع الفونيمات التركيبية وفي ترتيبها ولكنهما تختلفان في المعنى بسبب وجود هذه الفونيم (وقد سبق أن سميناها «فونيم الانتقال») في العبارة الأولى بين التاء والراء، وعدم وجودها في الكلمة الثانية (يلاحظ وجود فروق صوتية أخرى لا مجال لذكرها هنا). فإذا طبقنا هذا الجانب من نظرية الفونيم على الجناس نجد معادلا له في ذلك النوع من الجناس المعروف بالتام المركب أو جناس التركيب. ومن أمثلته قول أبي الفتح البستي:

إذا ملك لم يكن ذا هبه   فدعه فدولته ذاهبه

إننا نجد أن «ذا هبة» فى الشطر الأول تحتوى على نفس الفونيمات التركيبية التى يتكون منها لفظ «ذاهبة» فى الشطر الثانى. غير أن هذين المنطوقين يختلفان فى المعنى، إذ أن معناه فى الشطر الأول «صاحب هبة أو عطية» لأنه يتركب من «ذا» بمعنى «صاحب»، و«هبة» بمعنى «عطية»، أما اللفظ فى الشطر الثانى فهو اسم فاعل مؤنث من الفعل ذهب. والذى أحدث الاختلاف فى المعنى هو وجود فونيم الانتقال، أو بمعنى آخر وجود سكتة بين المقطع «ذا» والمقطع الذى يليه والذى تبدأ به كلمة «هبة»، أى بين الفتحة الطويلة التى تعقب الذال، وبين الهاء التى تبدأ بها كلمة «هبة» فى الشطر الأول مع عدم وجود هذه السكتة فى لفظ «ذاهبة» فى الشطر الثانى، وإذن فنحن نكتب المنطوق الأول واضعين علامة زائد بين كلمة «ذا» وكلمة «هبة» ونكتب المنطوق الثانى بدون علامة زائد. وثمة مثل آخر فى قول عمر بن الفارض:

جنة عندى رباها أمحلت ... أم حلت عجلتها من جنتى

إذ نجد أن فونيم الانتقال أو السكتة توجد فى أم حلت ولا توجد فى أمحلت وهى التى تفرق بينهما فى المعنى رغم اتفاقهما من حيث نوع الفونيمات التركيبية وترتيبها. وهذان المثلان يقابلان فى اللغة الإنجليزية المثل الذى سقناه آنفاً.

هذا من ناحية وجود أو عدم وجود فونيم الانتقال أو السكتة فى منطوقين متماثلين من حيث نوع الفونيمات وترتيبها. أما من حيث موقع هذه الفونيم ووجودها من منطوقين متماثلين، فنجد من أمثلته فى اللغة الإنجليزية عبارتى white shoes, why choose والأولى معناها «لماذا تختار» والثانية معناها «حذاء أبيض» إذ أن أنواع الفونيمات

التركيبية فيهما واحدة وترتيبها واحد، ويتضح ذلك عند كتابتها بالعربية: «هواى تشوز» - «هوايت شوز» ومع ذلك فهما تختلفان فى المعنى، والذى أحدث التغيير فى المعنى هو موقع فونيم الانتقال أو السكتة فى كل منهما، ففى العبارة الأولى تجدها تقع بين الياء والتاء، وفى الثانية تقع بين التاء والشين، ومن أمثلة هذه الحالة عندنا هاتان العبارتان فى العامية: أبو نقلها (أى أبوه، وتنطق كلمة نقلها بفتح النون والقاف ونطق القاف همزة) - أبونا قالها، فهما تتفقان من حيث نوع الفونيمات التركيبية وترتيبها، بيد أنهما تختلفان فى المعنى بسبب موقع فونيم الانتقال أو السكتة من كل منهما، فهى فى العبارة الأولى تقع بعد المقطع الذى يتركب من الباء والضمة القصيرة، وتقع فى العبارة الثانية بعد المقطع المكون من النون والفتحة القصيرة. فإذا استخدمنا رمز الفونيم وهو علامة زائد، فإن تلك العلامة تكتب فى هذين الموضعين المشار إليهما.

ونجد تطبيقاً لهذه الظاهرة فى الجناس المعروف بالجناس التام الملفق كما فى قول أبى الفتح البستى:

إلى حتفى سعى قدمى   أرى قدمى أراق دمى

إذ أن الفونيمات التركيبية فى العبارتين «أرى قدمى» و«أراق دمى» واحدة وترتيبها واحد، غير أنهما تختلفان فى المعنى بسبب موقع فونيم الانتقال فى كل منهما، فهى تقع فى العبارة الأولى بعد المقطع الذى يتركب من الراء والفتحة الطويلة، فى حين أنها تقع فى العبارة الثانية بعد المقطع الذى يتركب من القاف والفتحة القصيرة، أى أن علامة زائد

تكتب فى العبارة الأولى بعد كلمة أرى، وتكتب فى العبارة الثانية بعد كلمة أراق.

أرى قدمي : أ فتحة قصيرة - ر فتحة طويلة + ق فتحة قصيرة - د فتحة قصيرة - م كسرة طويلة.

أراق دمى : أ فتحة قصيرة - ر فتحة طويلة - ق فتحة قصيرة + د فتحة قصيرة - م كسرة طويلة. بيد أننا يجب أن ننوه بأن هذه الفونيم وإن كانت موجودة فى النظام الصوتى للغة، بدليل أنها تفرق فى المعنى بين منطوقين يتفقان فى نوع وترتيب كل الفونيمات التركيبية، إلا أنها لا تظهر فى النطق فى كل الأحوال أو لا تظهر إلا إذا ألقى المنطوقان ببطء بغية الإيضاح.

وعدم نطق هذه الفونيم أو السكتة يجعل العبارتين المتقابلتين تلتبسان على السامع، فتتعذر التفرقة بينهما وبخاصة إذا لم يساعد السياق على تلك التفرقة وكلنا يذكر الألعاب اللغوية أو الألغاز التى كنا ونحن أطفال نلقيها على رفقائنا فى اللعب لاختبار ذكائهم ولإثبات تفوقنا عليهم، فقد كنا نلقى العبارات المتقابلة دون إحداث السكتة التى تفرق بينهما فى المعنى، وذلك حتى يلتبس الأمر عليهم فلا يستطيعون للغز حلا... (وتعرف هذه الحالة أيضاً بالقطع الزائف).. فقد كنا نقول:

طرقتُ الباب حتى كَلَّ مَتْنى	فلما كَلَّ متنى كَلَّمتنى
فقلت لها يا أسما عيل صبرى	فقالت لى يا إسماعيل صبرى

أو نقول: ما رأيك يا قاضى تُها، فى امرأة تَزَوَّجَتْ تها (وتنطق تزوجتها) هى أمى وأنا ولد تها...

وما كنا نحسبه لغزاً حينذاك لم يكن سوى فونيم الانتقال أو الوصل هذه، إذ أن ما يفرق بينهما فى المعنى هو وجود السكتة بين المقطع الأخير من كلمة «كل» وبين المقطع الأول من كلمة «متنى» فى الشطر الأول من البيت الأول، وعدم وجودها بين المقطعين المقابلين فى كلمة «كلمتنى» فى الشطر الثانى. كذلك نجد فى الشطر الأول من البيت الثانى أن هناك سكتة بين المقطع الثانى من كلمة «إسما» والمقطع الأول من الفعل «عيل» فى حين أنها لا توجد بين مقاطع كلمة «إسماعيل» فى الشطر الثانى، ومن ثم تغير المعنى فى المنطوقين.. وكذلك الأمر بالنسبة للغز القاضى تُها...

وبعد، فقد كانت هذه محاولة لتطبيق مبادئ علم اللغة بصفة عامة، ونظرية الفونيم بصفة خاصة، على بعض أنواع الجناس كما حدده وبرع فى وصفه وتصنيفه البديعيون العرب. وقد استهدف هذا المقال الربط بين المفهومات الجديدة لعلم اللغة الحديث وبين الدراسات اللغوية التقليدية، كما استهدف إيجاد المعادلات التى نحتاج إليها حين نترجم الأدب العربى إلى لغة أخرى، أو حين نقدم دراسة له بلغة أجنبية.

المراجــــع

- على الجندى . فن الجناس. دار الفكر العربى. القاهرة ١٩٥٤ .
- محمد كمال بشر (دكتور). علم الأصوات. دار المعارف. القاهرة - ١٩٧٣ .
- Aitchison, Jean. *General Linguistics*. London: Teach Yourself Books, 1972 .
- Bloch, Bernard and George L. Trager. *Outline of Linguistic Analysis. Baltimore*, Md.: Linguistic Society of America, 1942.
- Bolinger, Dwight. *Aspects of Language*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- Chafe, Wallace. *Meaning and the Structure of Language.* Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Di Pietro, Robert J. "Linguistics" in *the Britannica Review of Foreign Language Education*, Vol. I (E.M. Birkmaier, editor). Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 1968.
- Gaeng, Paul A. *Introduction to the Principles of Language*. New York: Harper and Row, 1971.
- Gleason, H. A. Jr. *An Introduction to Descriptive Linguistics*, Revised Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1961.
- Hughes, John P. *The Science of Language: An Introduction to Linguistics*. New York: Random House, 1961.
- Langacker, Ronals W. *Language and its Structure*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

(٤) علـم اللغـة ودراسـة الأدب[١]

إن المنهج التحليلى الذى يقوم عليه علم اللغة الحديث يمكننا من دراسة الأدب من شعر ونثر دراسة علمية دقيقة، وكما أن الأدب يمد علم اللغة بمادة غزيرة وميدان خصب للدراسة والتحليل، فإن علم اللغة هو الذى يبرز ما فى المادة الأدبية من مقومات الخلق والإبداع.

ومن ثم فإننا نبدأ بحثنا هذا بافتراضين أساسيين: الأول: هو أن علم اللغة الحديث يستطيع أن يضيف إلى المناهج التقليدية فى دراسة الأدب، وهو افتراض نرجو أن تؤدى نتيجة هذا البحث إلى إثباته. أما الافتراض الثانى: فهو أن الإبداع البيانى فى المادة الأدبية من شعر ونثر يتحقق باتباع إحدى طريقتين، فإما أن يخرج الشاعر أو الكاتب عما هو مألوف فى نظام اللغة، وذلك من حيث الطريقة التى تعمل بها أصواتها وتراكيبها، وإما أن يحقق الإبداع الفنى فى إطار نظام اللغة نفسه، دون الخروج عليه أو على القواعد المقررة للغة.

ويتعين علينا فى البداية أن نصف فى إيجاز الإطار اللغوى الذى يعمل فيه من يقوم بتحليل المادة الأدبية على أسس علمية، فالمنهج التركيبى لتحليل اللغة يقوم على أساسا تحليل الأصوات ومواقع النبر وأنماط التنغيم، وتحديد التراكيب المقطعية، والظواهر التى يحدثها تعاقب الكَلِم كالتماثل، وذلك كله على المستوى الصوتى، ثم يحدد الوحدات الصرفية (المورفيمات) وطرق اتصالها ببعضها وما يحدثه

---

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد ٣٢، مايو ١٩٧٦ ص ٩-٢١.

ذلك الاتصال من تغييرات. ثم ينتقل إلى تحديد أنواع الجمل والقوانين التى تتحكم فيها. كذلك يتعرض علم اللغة للهجات الجغرافية والاجتماعية، ويعتبر الثقافة (Culture) جزءاً من اللغة، وتعنى الثقافة بمعناها المألوف طريقة المعيشة من المأكل والملبس والمأوى، كما تشمل عقائد الناس وعاداتهم وشمائلهم، وهى بذلك تنعكس على اللغة من حيث المفردات والتعبيرات الاصطلاحية وكذلك من حيث المعانى.. وهكذا، إذا أردنا أن تكون دراستنا للمادة الأدبية دراسة لغوية تحليلية، فإننا يجب أن نضمنها هذا كله، ثم نحدد أى الطريقتين اللتين يتضمنهما الافتراض الثانى قد اتبعها الشاعر أو الكاتب لتحقيق الإبداع.

ومعنى هذا أننا فى تحليلنا لقصيدة من الشعر أو قطعة من النثر يتعين علينا على المستوى الصوتى أن نحدد الأصوات (الفونيمات) التى يتكرر ورودها فى أوائل الكلمات أو المقاطع المتوالية محدثة ما يعرف بالتجانس الاستهلالى Alliteration أو تلك التى يتكرر ورودها فى نهاية الكلمات أو المقاطع. ولكى نتبين المواقع التى يحدث فيها التجانس بنوعيه لابد لنا من التقسيم المقطعى، أى تقسيم كل كلمة من كلمات البيت في حالة دراسة الشعر، إلى المقاطع التى تتركب منها، وتحديد نوعها من حيث هى مقاطع مفتوحة Open Syllables أى تنتهى بصوت صامت أو صوتين. وعلى هذا المستوى نفسه تكون دراستنا للقافية من حيث تركيب مقطعها الأخير. كذلك يتعين علينا تحديد تجانس الحركات، إذ كما تتجانس الأصوات الصامتة، فكذلك تتجانس الحركات.

فإذا انتقلنا إلى التنغيم نجد أننا لا نستطيع معالجته بعيداً عن المستوى النحوى للغة، ذلك لأنه يرتبط بأنواع الجمل، فالجملة التقريرية فى اللغة العربية تنتهى بنغمة هابطة Falling intonation لأنه وقف عند تمام المعنى، والجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة هابطة عند تمام المعنى بغير الأداتين هل والهمزة، أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة rising intonation أما تلك التى تعرف بالنغمة المسطحة[٢] فتقع بعد الفقرة التنفسية، أى السلسلة من الأصوات المتعاقبة التى تنطق فى نفس واحد. وعلينا فى دراسة الشعر بالذات أن نحدد المواضع التى يحدث فيها خروج على نظام التنغيم فى اللغة. ويتعين علينا على المستوى الصرفى تحديد الوحدات الصرفية التى يكررها الشاعر أو الكاتب لإحداث التجانس الاستهلالى أو لإحداث القافية، والأدوات التى يكثر من استخدامها ومدى إسهامها فى تحقيق الإبداع الفنى.. أما على المستوى النحوى فإننا نحدد أنواع الجمل ونسبة دورانها ومدى مطابقتها للنظام النحوى للغة أو انحرافها عنه.

ولكى تكون هذه المبادئ واضحة نبدأ بتطبيقها على بيت واحد من الشعر لكل من البحترى والمتنبى. يقول البحترى من قصيدة له يصف خروج المتوكل لصلاة عيد الفطر[٣]:

فالخيل تصهل، والفوارس تدعى والبيض تلمع، والأسنة تزهر

---

(٢) تمام حسان (دكتور). اللغة العربية، معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٣) طه حسين (دكتور) وآخرون. المنتخب من أدب العرب. وزارة المعارف العمومية، القاهرة ١٩٣٤، ص ٢٥٩.

ونبدأ بكتابة البيت مقطعيّاً على النحو التالى، مع ملاحظة أننا نستخدم الشرطة للدلالة على حدود المقاطع :

الشطر الأول:

فل - خيـ - ل - تص - هـ - ل، ول - فـ - وا - ر - س - تد - د - عى .

الشطر الثانى:

ول - بى - ض - تل - م - ع، ول - أ - سن - ن - ة - تز - هـ - ر .

ونبدأ تحليلنا بتحديد أنواع التجانس، ونعرفه بأنه تكرار الصوت فى أوائل الكلمات أو المقاطع المتتابعة، أو فى نهايتها، ونسمى النوع الأول التجانس الاستهلالى ونسمى الثانى التجانس الخلفى . . إننا نجد أن اللام يتكرر ورودها فى بداية المقطع الثالث من كل من «فالخيل»، «تصهل» وهى فى كلتا الحالتين فونيم أصلية من بنية الكلمة . وإذن فالتجانس هنا صوتى بحت . وهو أيضاً تجانس استهلالى، وثمة ثلاث حالات أخرى من التجانس الاستهلالى الصوتى البحت، فالهاء ترد فى أول المقطع الثانى من كل من «تصهل»، «تزهر» والسين فى أول المقطع الأخير من «الفوارس» وأول المقطع الثانى من «الأسنة»، وكلها أصوات أصلية .

كذلك نجد تجانساً فى الحركات، ويتضح ذلك من تعاقبها على الوجه التالى :

الشطر الأول:

فتحة - فتحة - ضمة ا، فتحة - فتحة - ضمة ا، فتحة - فتحة - فتحة طويلة - كسرة - ضمة ا، فتحة - فتحة - كسرة طويلة .

الشطر الثانى :

فتحة - كسرة طويلة - ضمة ا ، فتحة - فتحة - ضمة ا ، فتحة - فتحة - كسرة - فتحة - ضمة ا ، فتحة - فتحة - ضمة .

ونلاحظ أن اللام يتكرر ورودها فى نهاية المقطع الذى تتركب منه واو الاستئناف التى تسبق «الفوارس» ، «البيض» ، «الأسنة» ، وتكتب مقطعيّاً «وفتحة ل» وهذه اللام التى تتبعها مقطعيّاً وإن كانت تتبع الاسم فى الرسم الإملائى هى المعروفة بلام التعريف وهى وحدة صرفية تفيد التعريف . وإذن فإن لدينا نوعاً آخر من التجانس هو التجانس الخلفى ، وهو هنا صرفى بحت ، لأن قوامه وحدة صرفية .

ثم نجد أن الفاء ترد فى أول كلمة «فالخيل» ، وهى هنا وحدة صرفية للترتيب مع التعقيب ، كما ترد فى بداية المقطع الأول من كلمة «الفوارس» (لأن لام العريف كما قلنا تتبع مقطعياً واو الاستئناف التى تسبق الكلمة) والفاء هنا فونيم من بنية الكلمة . وإذن فإن لدينا تجانساً استهلاليّاً صوتيا صرفيّاً معاً . ونجد نوعاً ثالثاً من التجانس الاستهلالى هو تجانس صرفى بحت ، إذ يحدث نتيجة تكرار السابقة تـ ومقطعها ت فتحة فى «تصهل» ، «تدعى» ، «تلمع» ، «تزهر» وهى كما نعلم سابقة صرفية تدل هنا على الغائب المؤنث ، كذلك ترد تاء التأنيث فى أول المقطع الأخير من «الأسنة» وهكذا نجد تجانساً صرفيّاً بحتاً قوامه وحدتان صرفيتان إحداهما سابقة والأخرى لاحقة ، وفى كل من هاتين الوحدتين تكون التاء العنصر الأول من الوحدة الصرفية .

فإذا انتقلنا إلى المقاطع وأنواعها نجد أن عدد المقاطع فى كل من شطرى البيت أربعة عشر ، تتعاقب على النحو التالى ، علماً بأن ص ترمز

إلى الصوت الصامت وأن ح ترمز إلى الحركة، كما ترمز ح ح إلى الحركة الطويلة (المد)، وأن ص١ ص٢ ترمز إلى تعاقب صوتين صامتين، أما ص١ ص٢ فترمز إلى تعاقب المثلين.

الشطر الأول:

ص ح ص – ص ح ص – ص ح، ص ح ص – ص ح – ص ح ، ص ج ص – ص ح – ص ح ح – ص ح – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح ح.

الشطر الثانى:

ص ح ص – ص ح ح – ص ح ، ص ح ص – ص ح – ص ح، ص ح ص – ص ح – ص ح ص – ص ح – ص ح، ص ح ص – ص ح – ص ح.

فإذا سمينا المقطاع بأسمائها[٤] وهى القصير (ص ح)، المتوسط (ص ح ص أو ص ح ح)، الطويل (ص ح ح ص، ص ح ص١ ص٢، ص ح ص١ ص١) وجدنا تطابقاً تامّاً فى نظام توالى المقاطع فى شطرى البيت، إذ تتعاقب فى كل منهما على الوجه التالى: متوسط – متوسط – قصير، متوسط – قصير – قصير، متوسط – قصير – متوسط – قصير – قصير، متوسط – قصير – قصير.

كما أننا نجد تطابقاً عدديّاً بين شطرى البيت، إذ أن التتابع العددى للمقاطع فى كل من شطرى البيت هو ٣ ٣ ٥ ٣ . ويلاحظ أيضاً التناسق فى مواقع النبر، إذ يقع النبر الرئيسى فى مواضع على أبعاد تكاد تكون متساوية، مما يزيد من إحساسنا بما فى البيت من موسيقى.

---

(٤) إبراهيم أنيس (دكتور). موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢ ص ١٤٧ .

وقد سبقت الإشارة إلى أننا لا نستطيع وصف التنغيم بعيداً عن المستوى النحوى للغة، وذلك لأنه يرتبط بأنواع الجمل، فنحن نجد أن الرسم الإملائى قد جعل لكل شطر من شطرى البيت فقرتين تنفستين حددهما بفاصلة، وهذه الفاصلة هى الرمز الخطى للنغمة المعروفة بالمسطحة، وهى التى ترد عند عدم تمام المعنى. غير أننا نلاحظ أن المعنى يتم فعلا عند موقع الفاصلة، فنحن حين نقول فى اللغة العادية (وهى هنا الفصحى) «فالخيل تصهل» فقد تم المعنى، وكذلك يتم بعد «والفوارس تدعى» «الأسنة تزهر». وإذن فنحن فى اللغة العادية نستخدم النغمة الهابطة عند تمام المعنى. غير أننا هنا لا نفعل ذلك لأننا نعلم أن ما نحلله هو بيت من الشعر، ومن ثم فإن النغمة المسطحة تكون إجبارية إيذاناً للمستمع بأننا بصدد تكملة تلاوة البيت. بيد أننا نلاحظ أن الفقرة التنفسية كما حددتها الفاصلة فى الرسم الإملائى هى فقرة قصيرة. وأنها يمكن أن تكون أطول من ذلك بحيث تقع النغمة المسطحة بعد نهاية كل من شطرى البيت. ولكن الهدف من وضع الفاصلة فى الرسم الإملائى فى ذلك الموضع هو ربط التنغيم على المستوى الصوتى بأنواع الجمل على المستوى النحوى. فالفواصل الثلاث أو النغمات المسطحة تفرق بين أربع جمل تتكون كلها من تركيب واحد هو اسم جامد جمع تكسير + فعل مضارع تلحق صدره السابقة التى تدل على الغائب المؤنث. أى أن لدينا تركيباً لغوياً بعينه يتكرر أربع مرات، فى كل شطر مرتين. وهكذا نجد أن الشاعر اختار من بين أنواع الجمل العديدة المتاحة له نوعاً واحداً عمد إلى تكراره أربع مرات.

ونحن إذ نفرغ من هذا كله نتساءل عما إذا كان الشاعر قد حاد عن

المألوف أم أنه التزم بتراكيب اللغة على مستوياتها المختلفة. ويتضح لنا أن كل ما جاء بالبيت يخضع لنظامها. ولكن ليس معنى هذا أن الإبداع البياني لا يتجلى فى ذلك البيت من الشعر. ويتضح لنا ذلك إذا ما حصرنا البدائل التى تستخدم فى اللغة العادية. وهذه البدائل هى:

كانت الخيل تصهل والفوارس تدعى　　وكانت البيض تلمع والأسنة تزهر

فتصهل الخيل وتدعى الفوارس　　وتلمع البيض، وتزهر الأسنة

فالفوارس تدعى والخيل تصهل　　وتزهر الأسنة وتلمع البيض

فالخيل تصهل، والفوارس تدعى　　والبيض تلمع، والأسنة تزهر

ولقد اختار الشاعر الشكل الرابع لأنه يحقق له ما يبغى من الموسيقى والتجانس، وذلك بتكرار تركيب لغوى بعينه، وكذلك لأنه ملتزم بما اختاره لقصيدته من وزن ومن قافية.

ثم ننتقل إلى الحديث عن التنغيم، وقد حدد الرسم الإملائى نغمة مسطحة بعد كل من التراكيب اسم + فعل مضارع تسبقه تاء الغائب، وذلك بوضع فاصلة. والنغمة المسطحة sustained وإن كانت فى اللغة العادية تحدث قبل تمام المعنى وتعقبها وقفة، إلا أنها هنا تقع عند تمام المعنى بعد كل من التراكيب اللغوية المكررة وبعد نهاية الشطر الأول، وهى بذلك تعد خروجاً على نظام التنغيم فى اللغة العربية.

ويمكننا أن نجمل الخطوات السابقة بأن نكتب بيت الشعر على شكل طبقات بعضها فوق بعض على النحو التالى:

الشطر الأول:

الكتابة الصوتية:	فل-خيـ-ل	تص-هـ-ل	ول-ف-وا-ر-س	تد-د-عى
التركيب المقطعي:	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح ح
أنواع المقاطع:	متوسط - متوسط - قصير	متوسط - قصير - قصير	متوسط - قصير - متوسط - قصير - قصير	متوسط - قصير - متوسط
التجانس الاستهلالي:	ف ل	ت ل	و ف ر	ت
التجانس الخلفي:	ل		ل	
تجانس الحركات:	فتحة - فتحة - ضمة	فتحة - فتحة ضمة	فتحة - فتحة - ضمة	فتحة - فتحة -
النغمة:		مسطحة		مسطحة
التركيب اللغوي:	اسم جمع	تاء الغائب + مضارع	اسم (جمع تكسير)	تاء الغائب + مضارع

الشطر الثانى:

الكتابة الصوتية :	ول-بى-ض	تل-م-ع	ول-آ-سن-ن-ة	تز-هـ-ر
التركيب المقطعى:	ص ح ص - ص ح ح - ص ح	ص ح ص - صح - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح
أنواع المقاطع :	متوسط - متوسط - قصير	متوسط - قصير - قصير	متوسط - قصير - متوسط - قصير - قصير	متوسط - قصير - قصير
التجانس الاستهلالى:	و	ت	و	ت
التجانس الحلقى :	ل	ل	ل	
تجانس الحركات :	فتحة - ضمة	فتحة - فتحة - ضمة	فتحة - فتحة - فتحة ضمة	فتحة - فتحة - ضمة
النغمة :			مسطحة	مسطحة
التركيب اللغوى:	اسم جمع	تاء الغائب + مضارع	اسم (جمع تكسير)	تاء الغائب + مضارع

وإذا نحن جمعنا شطرى البيت واعتبرناهما وحدة واحدة، وهو ما يجب أن يكون، فإننا نحصل فى الصف الثالث من الجدول على مجموعة أكبر من الأصوات التى تحدث تجانساً استهلاليّاً، إذ نضيف الهاء والراء والسين إلى مجموعة الأصوات التى تحدث تجانساً صوتيّاً بحتاً، وقد سبق توضيح ذلك، وبذلك يصبح عدد الأصوات المتجانسة سبعة. كذلك يزداد عدد الحركات المتجانسة، إذ تضاف إليه الكسرة والكسرة الطويلة، وبذلك يتم تجانس الحركات بين شطرى البيت، فيما عدا حركة واحدة هى الفتحة الطويلة التى لا يوجد لها نظير فى الشطر الثانى.

وقبل أن ننتقل إلى الخطوة التالية يهمنا أن نؤكد على أن التكرار فى الشعر هو إحدى وسائل تحقيق الموسيقى، وقد رأينا فى المثال السابق من شعر البحترى كيف أن التكرار يشمل على المستوى الصوتى الأصوات أو الفونيمات التى تبدأ بها الكلمات والمقاطع المتتالية، مما يحدث تجانساً استهلاليّاً أو تجانساً خلفيّاً، وأنه يشمل على المستوى الصرفى تكرار الوحدات الصرفية بأنواعها من سوابق ولواحق وأدوات، مما يحدث ذلك التجانس نفسه. أما على المستوى النحوى فقد رأينا كيف يتكرر تركيب لغوى بعينه هو الجملة التى تتكون من مبتدأ هو اسم جمع، وخبر هو فعل مضارع لحقت صدره التاء التى تدل على الغائب. ونضيف هنا أن التكرار يشمل أيضاً التركيب الصوتى للكلمة، أى تتابع الكلمات التى تنطوى كلها تحت تركيب صوتى بعينه. مثال ذلك قول المتنبى يمدح سيف الدولة ويعاتبه عند إزماعه السفر إلى مصر:

فالخيل والليل والبيداء تعرفنى   والحرب والضرب والقرطاس والقلم

وباستخدام الجدول مرة أخرى نحصل على ما يأتي :

الشطر الأول:

الكتابة الصوتية :	فل-خيـ-ل	ول-لي-ل	ول-بي-دا-ء	تـع-ر-ف-ني
التركيب المقطعي :	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح ص - ص ح ح - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح - ن كسرة طويلة
أنواع المقاطع :	متوسط - متوسط - قصير	متوسط - متوسط - قصير	متوسط- متوسط - متوسط - قصير	متوسط - قصير - قصير - متوسط
التجانس الاستهلالي:	ف ل	و ل ل	و	ف
التجانس الخلفي :	ل	ل	ل	
النغمة :				مسطحة
التركيب الصوتي:	ف فتحة ل - خ فتحة ى - ل ضمة	و فتحة ل - ل فتحة ى - ل ضمة	و فتحة ل - ب فتحة ى - د فتحة طويلة - همزة ضمة	ت فتحة ع - ر كسرة - ف ضمة - ن كسرة طويلة

الشطر الثاني:

الكتابة الصوتية :	ول-حر-ب	وض-ضر-ب	ول-قر-طا-س	ول-ق-ل-م
التركيب المقطعي:	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح ص - ص ح	ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح
أنواع المقاطع :	متوسط - متوسط - قصير	متوسط - متوسط - قصير	متوسط - متوسط - متوسط - قصير	متوسط - قصير = قصير - قصير
التجانس الاستهلالي:	و ب	و ب	و ق	و ق
التجانس الخلفي :	ل		ل	ل
النغمة :				مسطحة
التركيب الصوتي:	و فتحة ل - ح فتحة ر - ب ضمة	و فتحة ض - ض فتحة ر - ب ضمة	و فتحة ل - ق كسرة ر - ط فتحة طويلة - س ضمة	و فتحة ل - ق فتحة - ل فتحة م ضمة

وهنا نجد تطابقاً تامّاً بين التركيب المقطعي للكلمات حسب ترتيب ورودها في كل من شطري البيت. كما نجد من أنواع تجانس الأصوات ما وجدناه في البيت من شعر البحتري وإن اقتصر عددها على خمسة.

أما من حيث التركيب اللغوي فنجد هنا أن الذي يتكرر هو تركيب الكلمة لا الجملة، ففي الشطر الأول نجد كلمتي «الخيل» و«الليل» وهما في الواقع ثنائيتان minimal pair لا تختلفان إلا في صوتي الخاء واللام، وهما تتفقان كذلك في أن كلا منهما تسبقه وحدة صرفية تكون مع لام التعريف مقطعاً واحداً، كذلك نجد في الشطر الثاني ذلك التطابق التام الناتج عن تكرار كلمتين ذواتي صيغة واحدة هما «الحرب» و«الضرب» وهما أيضاً ثنائيتان لا تختلفان إلا في صوتي الحاء والضاد، فإذا ألحقنا بكل منهما لام التعريف أصبحتا دون الثنائيتين sub-minimal pair أي تختلفان في صوتين هما اللام في المقطع ول (وال في الرسم الإملائي لكلمة «والحرب») والضاد في المقطع وض (وال في الرسم الإملائي لكلمة «والضرب»). أما من حيث النغمة فنجد أن النغمة المسطحة اختيارية بعد «فالخيل» و«الليل»، و«الحرب» و«الضرب» إذا شاء من ينشد البيت أن يبرز هذا التطابق في التركيب الذي أشرنا إليه، وهذه النغمة إجبارية بعد نهاية الشطر الأول، ولو أن المعنى يتم عندها، إلا أنها طبيعة الشعر، وهو أن يلي الشطر الأول شطر البيت الثاني. كذلك ينتهي الشطر الثاني بالنغمة المسطحة، لأن البيت التالي يجيب على تساؤلنا عما يجعل الشاعر مشهوراً كما وصف، إذ يقول:

سحبت في الفلوات الوحش منفرداً   حتى تعجب مني القور والأكم

وموضع النغمة هنا هو كما يعبر عنه فى الرسم الإملائى بالفصلة المنقوطة.

هذا ويلاحظ أن البيت ورد فى كل من «ديوان المتنبى» (المركز العربى للبحث والنشر. القاهرة ١٩٨٠ / ٢٥٤) و«معجم الأبيات الشهيرة. منشورات جروس برس. طرابلس لبنان. د. ت/ ٢٠٩) بلفظ «الخيل» فى الشطر الأول بدون واو العطف، وورد فى الشطر الثانى بلفظى «والسيف والرمح» بدلا من «والحرب والضرب» وذلك على النحو التالى :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وتجد أن «السيف والرمح» لهما نفس التركيب المقطعى لـ «الحرب والضرب».

والآن نعود إلى ظاهرة التكرار ونحاول تطبيقها على النثر، فنختار نموذجاً لها جزءاً من خطبة القطرى بن الفجاءة يقول فيها :

أما بعد، فإنى أحذركم الدنيا فإنها حلوة [١] خضرة، حفت [٢] بالشهوات، وراقت [٣] بالقليل، وتحببت [٤] بالعاجلة، وحليت [٥] بالآمال، وتزينت [٦] بالغرور. لا تدوم [٧] حبرتها، ولا تؤمن [٨] فجعتها، غرّارة [٩] ضرارة، خوّانة [١٠] غدَّارة، وحائلة [١١] زائلة، ونافدة [١٢] بائدة، أكَّالة [١٣] غوَّالة...

ونحن نلاحظ أن الرسم الإملائى قد استخدم الفواصل للفصل بين التراكيب المتكررة، وهى كما نعلم تكون مصحوبة بالنغمة المسطحة، ونجد التكرار على النحو التالى: فى الجملة رقم (١) حلوة خضرة، نجد

لفظين كلا منهما نعت ألحقت به تاء التأنيث، فإذا انتقلنا إلى الأرقام ٢ - ٦ نجد خمس جمل ذات تركيب لغوى واحد هو فعل ماض ملحق بآخره تاء التأنيث + اسم لحقت صدره السابقة بـ (ب كسرة) التى تفيد الجر، وتكوّن مع لام التعريف التى تليها مقطعاً واحداً هو ب كسرة ل (فيما عدا رقم ٢ حيث يعطينا الإدغام المقطع ب كسرة ش). ثم يتبع ذلك تكرار تركيب لغوى آخر يشمل الأرقام ٧ - ٨، ويتكون من لا النافية + فعل مضارع لحقت صدره التاء وهى وحدة صرفية تدل على الغائب المفرد المؤنث + اسم مؤنث به التاء علامة التأنيث، وتلحقه اللاحقة «ـها»، ومقطعها هـ فتحة طويلة، التى تفيد المفرد الغائب المؤنث. وفى رقم ٩ نجد تطابقاً تامّاً بين جزئى الجملة، إذ نجد ثنائيتين لا يفرق بينهما سوي صوت الغين فى «غرارة» والضاد فى «ضرارة» وكذلك الحال فى رقم (١١) فالثنائيتان حائلة زائلة لا يفرق بينهما سوى الحاء والزاى. وبعد هذا كله نجد أن التركيب اللغوى اسم فاعل به علامة التأنيث + اسم فاعل به علامة التأنيث يتكرر فى الأرقام ٩ - ١٣. كذلك نلاحظ أن الكاتب يستخدم الصيغة «فعالة» فى رقمى ٩ - ١٠، ثم صيغة «فاعلة» فى ١١ - ١٢، ثم يعود إلى صيغة فعالة فى رقم ١٣، وما من شك فى أن التكرار فى هذا كله لمما يساعد على إحداث الإيقاع الموسيقى.

كذلك نجد أن تكرار التراكيب اللغوية ينجم عنه حدوث التجانس الاستهلالى بنوعيه الصوتى والصرفى، إذ ترد الحاء فى بداية الكلمات أو المقاطع ٧ مرات والقاف مرتين، وترد الباء ثمانى مرات خمس منها صرفى والباقى صوتى، والضاد مرتين، والهاء ترد ثلاث مرات منها

حالتان صرفيتان وحالة صوتية، والراء تسع مرات، واللام سبع مرات. كما أن التاء تتكرر اثنتى عشرة مرة وكلها حالات صرفية. وترد الفاء ثلاث مرات، والهمزة خمس مرات، والميم ثلاث مرات، وترد كل من الغين والدال والنون أربع مرات، كما تتكرر كل من العين والخاء والياء والزاى مرتين، وكلها حالات تجانس استهلالى صوتى بحت، أى أن الصوت من بنية الكلمة. أما الواو فيحدث تكرارها أربع حالات تجانس صوتى، وسبع حالات تجانس صرفى بحت.

وأما من حيث التجانس الخلفى فإن هناك سبع حالات تحدثها اللام، منها ثلاث حالات صوتية وأربع صرفية. وترد التاء فى ست حالات صرفية، والهاء فى سبع حالات، والنون فى ست، وهذه كلها حالات صرفية، كما ترد كل من الباء والراء فى حالتين من التجانس الصوتى البحت.

وإذا نحن أضفنا الجزء الذى تبدأ به الخطبة، وهو الجزء الذى لا تراعى فيه الموسيقى من إيقاع وسجع، فإننا نجد أن به أيضاً تجانساً استهلاليّاً صوتيّاً وصرفيّاً، فتكرار ورود الهمزة فى أول كلمة «أما» وفى المقطع الثانى من كل من «فإنى» و«فإنها» وكلها من بنية الكلمات، ثم ورودها فى بداية الفعل «أحذركم» وهى سابقة تلحق صدر الفعل وتدل على المتكلم المفرد، إن تكرار هذا كله يحدث تجانساً استهلاليّاً صوتيّاً صرفيا قوامه الهمزة. وهناك تجانس صرفى بحت يحدثه تكرار الفاء فى «فإنى»، «فإنها» وهناك أيضاً تجانس صوتى صرفى يحدثه تكرار ورود الميم فى أول المقطع الأخير من كل من «أما» و«أحذركم»، وتجانس صوتى بحت يحدثه تكرار ورود النون فى أول المقطع الأخير من «فإنى» والمقطع

الثالث من «فإنها» ويلاحظ تكرار الفتحة الطويلة فى المقطع الأخير من كل من «أما»، «الدنيا»، «فإنها»، كما أن تكرار النون فى آخر المقطع الأول من «الدنيا» وآخر المقطع الثانى من «فإنها» يحدث تجانساً خلفيّاً صوتيّاً بحتاً..

وهكذا نجد أن أكثر الأصوات التى تبدأ بها المقاطع أو تنتهى هى أصوات مكررة ينتج عنها تجانس محبب يكون حسن الوقع على السمع. على أنه تجدر الإشارة إلى أن تكرار الأصوات وحده لا يحدث الموسيقى التى تتميز بها المادة الأدبية من شعر ونثر، وإذا كنا نتحدث بالفصحى فقد نسمع أنفسنا نقول مثلا: ذهبت مع إخوتى إلى حديقة الحيوانات أول أيام عيد الفطر وقد قضينا فيها وقتاً طيباً.. وهنا نجد أن جميع الأصوات تتكرر فى بداية الكلمات والمقاطع، وذلك فيما عدا الذال والباء، بل إننا نجد أن الصوات تتكرر مع نظائرها فتتكرر الضاد، وهى صوت مفخم، مع الدال، نظيرها غير المفخم، كما تتكرر الطاء مع التاء. ولكن تجانس الأصوات هنا لا يعنى أننا بصدد مادة أدبية ذات قيمة إبداعية وذلك لأن التجانس عفوى يحدث بمعزل عن بقية مقومات الإبداع الفنى. وإذن يتعين علينا أن نقرر أن تجانس الأصوات فى المادة الأدبية يتم فى إطار مقومات الإبداع الفنى من تجانس فى التركيب المقطعى والتركيب الصوتى أو اللغوى وكذلك فى أنواع المقاطع، وفى وجود القافية بأنواعها.

ويقودنا موضوع التكرار وأثره فى إحداث تجانس الأصوات وأنواع الجناس المعروفة[٦] إلى القول بأن التكرار لا يقتصر على الجمل

---

(٦) انظر البحث رقم (٣) بعنوان «علم اللغة وفن الجناس».

أو المفردات من حيث بنيتها، وإنما يشمل أيضاً تكرار كلمة بعينها، إما هى نفسها وإما تكرارها بعد أن تضاف إليها سابقة أو لاحقة أو الاثنان معاً، أو تتكرر على صورة واحد من مشتقاتها. مثال ذلك قول حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها:

فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسنى ومنكم وإن عز الدواى أساتى

وقوله:

أرى لرجال الغرب عزاً ومنعة وكم عز أقوام بعز لغات

وقوله:

أتوا أهلهم بالمعجزات تفنناً فياليتكم تأتون بالكلمات

وقوله:

حفظن ودادى فى البلى وحفظته لهن بقلب دائم الحسرات

إلى أن يقول:

وإما ممات لا قيامة بعده ممات لعمرى لم يقس بممات

ففى البيت الأول ترد كلمة «أبلى» بالسابقة التى تدل على المتكلم المفرد (همزة فتحة) ثم يتكرر ورودها وقد لحقت صدرها السابقة التى تدل على الغائب (ت فتحة) فى كلمة «تبلى»، فينتج عن ذلك تجانس استهلالى صوتى بحت قوامه اللام وخلفى قوامه الباء. وفى البيت الثانى ترد كلمة «عزا» (مصدر) ثم الفعل الماضى «عز»، ثم المصدر «بعز» بعد أن دخلت عليه باء الجر، وهذا مما يعطينا تجانساً استهلالياً صوتياً تحدثه كل من العين والزاى وتجانساً خلفياً تحدثه الزاى التى تكون المثل الأول

من الزاى المدغمة . وفى البيت الثالث يرد الفعل الماضى «أتوا» وقد لحقت به اللاحقة التى تدل على الغائب الجمع، ثم يتكرر فى صورة الفعل المضارع «تأتون» وبه كل من السابقة واللاحقة التى تدل على المخاطب الجمع المذكر . ولا يفيدنا مثل هذا التكرار إلا فى إيجاد تجانس قوامه التاء التى تقع فى أول المقطع الثانى من «أتوا» وأول المقطعين الأول والثانى من «تأتون». أما فى البيت الرابع فإن زمن الفعل لا يتغير إذ يتكرر الفعل الماضى «حفظ» ولكنه يرد مرة وقد أضيفت إليه اللاحقة التى تدل على الغائب الجمع المؤنث، ويرد فى المرة الثانية وقد أضيفت إليه لاحقتان أولاهما تدل على المتكلم المفرد والثانية تدل على الغائب المفرد المذكر ، وهذا مما يحدث حالتين من التجانس الاستهلالى الصوتى قوامهما الحاء والفاء على التوالى، وحالة من التجانس الخلفى قوامها الظاء . أما البيت الأخير فيمدنا بحالة تتكرر فيها كلمة «ممات» كما هى، أى ترد مرتين، ثم تتكرر بعد أن تلحق صدرها باء الجر (ب كسرة) . وفى هذه الأحوال الثلاثة ينتج لدينا هذا التقسيم المقطعى :

م – ما – تن

م – ما – تن

ب – م – ما – ت

أى أن الميم تكرر فى أوائل المقاطع ست مرات، والتاء ثلاث مرات . وجدير بالذكر أن انتقاء كلمة «ممات» وفيها ترد الميم مرتين، وهى صوت أصلى من بنية الكلمة، يجعلنا نضيف إلى حالات التكرار تلك الحالة التى يكون فيها تكرار للصوت داخل الكلمة نفسها، وذلك مثل كلمة «الليل» فى البيت من شعر المتنبى الذى سبق الكلام عنه، حيث ترد اللام مرتين.

ويمكننا اتباع هذا المنهج نفسه فى تحليل القافية، ونكتفى فى هذا البحث بدراسة المقطع الأخير من الكلمات التى تنتهى بها أبيات الشعر، فنحدد على سبيل المثال ما إذا كانت صوتية بحتة، أم صرفية بحتة. وفيما يلى نسوق أمثلة لهذين النوعين دون التعرض لغيرهما من أنواع القافية:

١ - أما الصوتية البحتة: فنحاول تحديدها على المستوى الصوتى، أى نحاول تحديد ما إذا كانت كل الأصوات التى يتركب منها مقطع القافية هى جزء من أصل الكلمة. ونجد مثالا لها قصيدة الحريرى التى يقول فيها:

سامح أخاك إذا خلط	منه الإصابة بالغلط
وتجاف عن تعنيفه	إن زاغ يوماً أو قسط
واحفظ صنيعك عنده	شَكَر الصنيعة أو غمط
وأطعه إن عاصى وهن	إن عز وادن إذا شحط
واقن الوفاء ولو أخل	بما اشترطت وما اشترط
واعلم بأنك إن طلبـ	ـت مهذباً رُمت الشطط
من ذا ما ساء قـ	ـط ومن له الحسنى فقط؟

ونحن نجد أن المقطع الأخير للكلمات التى تنتهى بها الأبيات هو كما يلى:

الغلط : ل فتحة ط

قسط : س فتحة ط

غمط : م فتحة ط
شحط : ح فتحة ط
اشترط : ر فتحة ط
الشطط : ط فتحة ط
فقط : ق فتحة ط

فالأصوات التى يتكون منها المقطع الأخير كلها من بنية الكلمات، ومن ثم فإننا نقول إن القافية صوتية بحتة.

ومن أمثلتها أيضاً قول حافظ إبراهيم يصف طيارة:

يجـــرى بســـابحــــة تشـــ	ـــق ســـبـــيلهـــا شق الإزار
وتـكـاد تـقـــــــدح فـى الأثـــ	ـــير فـيـسـتـحـيل إلى شـرار
مـــثل الشـــهـــاب انقض فى	آثـار عـــــفــــريت وطـار
فـــإذا علت فـكدعـــوة الــ	ـــمـضطر تخـتـرق السـتـار
وإذا هـوت فـكـمــــا هـوت	أنثى العـقـــاب على الهـــزار

٢ - الصرفية البحتة : وفيها نجد أن كل الأصوات التى يتركب منها المقطع تكون فى مجموعها وحدة صرفية ذات دلالة. ومن أمثلتها قول جمال الدين بن نباتة يمدح المؤيد :

لولا معانى السحر من لحظاتها	مـا طال ترددادى على أبيـاتهـا
ولما وقـفت على الديار منادياً	قلبى المتيم من ورا حـجـراتهـا
دار عـرفت الوجـد منذ أتيـتهـا	زمن الوصـال، فليتنى لم آتهـا

فالمقطع الأخير هنا هو ـها (هـ فتحة طويلة) وهى لاحقة تلحق آخر

الاسم وتدل على المفرد الغائب المؤنث، ومن ثم فهى وحدة صرفية ذات دلالة.

ومن أمثلة هذه الوحدة الصرفية نفسها معلقة لبيد بن ربيعة التى مطلعها:

عفت الديار: محلها فمقامها   بمنى، تأبد غولها فرجامها

وقول مروان بن حفصة يمدح المهدى ويحتج لبنى العباس:

طرقتك زائرة فحى خيالها   بيضاء تخلط بالجمال دلالها

قادت فؤادك فاستقاد ومثلها   قاد القلوب إلى الصبا فأمالها

والأمثلة كثيرة على ورود تلك الوحدة الصرفية. وثمة أمثلة أخرى ترد فيها وحدات صرفية أخرى. مثال ذلك قول مسلم بن الوليد:

دلت على نفسها الدنيا، وصدقها   ما استرجع الدهر مما كان أعطانى

ما كنت أدخر الشكوى لحادثة   حتى ابتلى الدهر أسرارى فأشكانى

وهنا نجد أن المقطع الأخير يتركب من نى (ن كسرة طويلة) وهى لاحقة ضميرية تلحق آخر الفعل وتدل على المتكلم المفرد.

ومن أمثلة هذه الحالة أيضاً المورفيم «هم» وهى لاحقة تلحق آخر الاسم أو الفعل وتدل على الغائب الجمع المذكر، ولها صورتان صرفيتان أولاهما تتركب مقطعيّاً من هـ ضمة م والثانية من هـ كسرة م. وهذه الأخيرة نجدها فى قول ابن شرف القيروانى:

يا ثاوياً فى معشر   قد اصطلى بنارهم

إن تبك من شرارهم   على يدى شرارهم

أو ترم من أحجارهم   وأنت فى أحجارهم

فما بقيت جارهم ففي هواهم جارهم
وأرضهم في أرضهم ودارهم في دارهم

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الأبيات تعطينا نموذجاً جيداً للتجانس التام حيث يتفق اللفظان في كل الأصوات.

وبعد أن نفرغ من تحليل القافية يتعين علينا استكمالا لدراسة الجانب اللغوى من المادة الأدبية، أن نبحث عما إذا كان بها ألفاظ دخيلة انتقلت إليها من لغة أخرى عن طريق عملية الاقتراض borrowing، وعما إذا كانت تتضمن ألفاظاً تعكس اللهجة الإقليمية أو اللهجة الاجتماعية.

أما من حيث الألفاظ الدخيلة فنجد مثلا لذلك قول أبى العتاهية من قصيدة له:

ومقرطق يمشى أمام القوم كالرشأ الغرير

فكلمة «مقرطق» بضم الميم وفتح القاف وسكون الراء وفتح الطاء، هي كلمة معربة عن الفارسية(٧)، فالقرطق (بضم القاف وفتح الطاء)، هو السترة القصيرة الضيقة، وأصلها «كرتا» Kurta

وفى قصيدة المتنبى التى مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم وتأتى على قدر الكرام المكارم

نجد فى البيتين الثالث والثلاثين فرصة أخرى لدراسة الكلمات الدخيلة، فهو يقول:

---

(٧) A.J. Arberry. **Arabic Poetry**. Cambridge: At the University Press, 1965, p. 48.

أفي كل يوم ذا الدمستق مقدم قفاه على الإقدام للوجه لائم

وكلمة الدمستق مأخوذة عن اللاتينية[٨] وأصلها domesticus ومعناها «خادم». كذلك ترد كلمة «نيلوفر» في البيت الثامن من قصيدة لابن زيدون مطلعها[٩]:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا والأفق طلق ووجه الأرض قد راقا

وفيه يقول:

سرى ينافحه نيلوفر عبق إليك لم يعد عنها الصدر إن ضاقا

فكلمة «نيلوفر» (بكسر النون وسكون الياء) اقترضتها اللغة العربية من الفارسية وهي «نيلوفر» (بالمد بعد النون واللام). فإذا تعقبناها إلى أبعد من ذلك نجد أن الفارسية أخذتها من السانسكرت Sanskrit وكانت «نيلتبلا» nilotpala من «نيله» nila وهي اللون الأزرق القاتم، و«اتبلا» utpala ومعناها «لوتس» ومعنى الكلمة كلها هو زهرة الزنبق المائية أو اللوتس المصرية. وقد دخلت هذه الكلمة اللغة الإنجليزية فأصبحت nenuphar وذلك عن طريق اللاتينية الوسطى حيث كانت الكلمة هي nenufar[١٠] وقد يستفيض البحث بنا إذا وجدنا من الدراسين رغبة في تحليل التغييرات اللغوية التي صاحبت عملية اقتراض تلك الكلمة من لغة إلى أخرى، فنحن نلاحظ على سبيل المثال أنه في حالة الكلمتين «قرطق» و«دمستق» اللتين سبقت الإشارة إليهما أن ما ينطق كافاً في كل من kurta وdomesticus ، يتحول إلى

(٨) **Webster's Third New International Dictionary**. Unabridged, 1961, Vol. 1, p. 671.

(٩) A.J. Arberry, P. 115.

(١٠) Webster, vol. 2, p. 1515.

قاف في العربية، ولعل السبب في ذلك وقوع الكاف في كل من الكلمتين قبل حركة خلفية back vowel وهي حركة مخرجها في أقصى التجويف الفمي ويكون مؤخر اللسان منحنياً تجاه وسط الحنك، ومن ثم فإنها تُسمع قافاً حيث أن المخرجين متقاربان. وقد يهم الدارسين أن يعرفوا أيضاً كيف أن الكلمة المعارة إلى لغة أخرى تخضع لنظام تلك اللغة إما خضوعاً تامّاً أو جزئيّاً، ونحن نرى مثلا أن كلمة «مقرطق» التي وردت في بيت أبي العتاهية تخضع لقواعد الاشتقاق في اللغة العربية، فإذا افترضنا أن الفعل هو الرباعي «قرطق» على وزن فعلل، فإن صيغة المبني للمجهول تكون على وزن مفعلل (بفتح اللام الأولى) أي «مقرطق» وهي التي وردت في البيت.

وبعد هذا كله ننتقل في دراستنا للمادة الأدبية إلى جانب يحتل في علم اللغة مكاناً هامّاً، ألا وهو اللهجات، فلا بد لنا من دراسة ما قد تتضمنه المادة الأدبية من لهجات إقليمية، وهي اللهجات التي تحدد موطن الشاعر أو الكاتب من الناحية الجغرافية، ولهجات اجتماعية، وهي التي تعكس المكانة الاجتماعية من حيث التعليم والثقافة، إذ أن هذه اللهجات، وبخاصة اللهجات الاجتماعية التي تتضمنها في كثير من الأحيان الرواية الطويلة أو القصة القصيرة أو المسرحية تعكس مكانة المتحدث بها في السُّلَّم الاجتماعي من حيث درجة تعليمه أو ثقافته أو تعكس ادعاءه العلم والثقافة وهو منهما خواء. وهذا النوع من المادة الأدبية قلما نجده في الأعمال الأدبية التي يكون الحوار فيها في معظم الأحيان بالفصحى السائدة، وإنما أكثر ما نجده في الأعمال الأدبية الأجنبية مثل قصص وليام فوكنر أو مسرحيات برنارد شو، كما نجده

بصورة محدودة فى الشعر العربى. فإذا كنا فى مجال دراسة الشعر العربى نقوم بتحليل قول جرير للراعى النميرى:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

فإننا نمضى فى التحليل طبقة بعد طبقة كما أوضحنا سالفاً، فنبدأ بالكتابة الصوتية ثم بالتقسيم المقطعى، وبعدها نحدد مواضع النبر، ثم نحدد الفونيمات أو المورفيمات التى يتكرر ورودها فى أوائل الكلمات أو المقاطع محدثة تجانساً استهلاليّاً صوتيّاً أو صرفيّاً أو الاثنين معاً، أو تلك التى تقع فى أواخر المقاطع. فإذا انتقلنا إلى التنغيم فإننا نلمس مدى ارتباطه بالمستوى النحوى حين نجد أن النغمة المسطحة يجب وقوعها بعد «فغض الطرف» لأن هذا التركيب نفسه (فعل أمر + مفعول به) يضع أمام السامع سؤالا هو فى حالة ذلك البيت: لماذا؟ وهذا السؤال غير المنطوق هو الذى يستغرق الفترة الزمنية التى تملؤها النغمة المسطحة، ويجيء بعدها جواب السؤال وهو «إنك من نمير». وهذا التركيب اللغوى نفسه هو الذى يعطى الهجاء الذى يتضمنه البيت كل هذه القوة. ونجد أيضاً فى معرض تحليل التركيب اللغوى أن المقطع «لا» (لام فتحة طويلة) يتكرر ثلاث مرات فى الشطر الثانى من البيت، فهو يرد فى كلمة «فلا»، ثم «لا» ثم فى المقطع الثانى من كلمة «كلابا».

فإذا استوفينا هذا كله نشرع فى دراسة اللهجة التى يعكسها هذا البيت من شعر جرير. لقد كان جرير من كليب وكليب حى من يربوع من بنى تميم. والمعروف أنه فى لهجة تميم يدغم المثلين، وهى بذلك تنحرف عن اللهجة السائدة وهى لهجة أهل الحجاز التى تقضى بفك

المثلين فى الفعل المضارع المضعف المجزوم بالسكون، وفى فعل الأمر المبنى عليــه[١١] وذلك كـما فى قوله تعالى : ﴿ومن يرتدد منكم عن دينه فيمت وهو كافر..... ﴾. وقوله تعالى : ﴿واغضض من صوتك ﴾. ومن ثم فإننا فى تحليلنا لهذا البيت من شعر جرير يجب أن نشير إلى أن الفعل الأمر «فغض» إنما هو من خصائص لهجة تميم التى ينتمى إليها الشاعر والتى تدغم المثلين، وأن هذا الفعل يكون فى اللهجة السائدة، وهى لهجة أهل الحجاز «فاغضض» حيث يجب فك المثلين.

ومن أمثلة اللهجات أيضاً قول الفرزدق فى هجاء جرير :

أبنى كليب إن عَـــمَّىَّ اللذا قتلا الملوك وفككا الأغلالا

ونحن نعلم أن عشيرة الفرزدق هم بنو مجاشع بن دارم ممن نزل البصرة من بطون بنى تميم، وروى أن بعضاً من ربيعة يحذفون النون فى «اللذين» و«اللتين» فى حالة الرفع فى حين أن اللهجة السائدة تبقى عليها[١٢]. ومن ثم فإننا فى تحليلنا لهذا البيت يتعين علينا الإشارة إلى أن «اللذان» هى التركيب اللغوى فى اللهجة السائدة وأن «اللذا» هى نظيرها فى لهجة الشاعر.

على أنه ينبغى علينا حين نبرز تلك التراكيب التى تنحرف عن اللهجة السائدة أن نشير إلى أن استخدامها قد يرجع فى بعض الأحيان إلى أنها تحقق للشاعر التطابق العددى لمقاطع شطرى البيت، ذلك

---

(١١) حفنى ناصف، مميزات لغات العرب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧ ص ٣٢ .

(١٢) المرجع السابق، ص ٣٠ . وقد جاء فى خزانة الأدب للبغدادى الجزء ٢ ص ٥٠٣ أن البيت للأخطل (وهو من عرب الجزيرة الفراتية) «ونسبه الزمخشرى فى المفصل للفرزدق ونقله العينى عنه، وهذا سهو من قلم الناسخ».

التطابق الذى يُحدث الموسيقى، والمثال على ذلك قول الفرزدق المشار إليه سابقا، فهو إذا استخدم التركيب المستعمل فى اللهجة السائدة وهو «اللذان» (بكسر النون) لأضاف ذلك إلى عدد مقاطع الشطر الأول مقطعاً، فيصبح عددها أربعة عشر، فى حين أن عدد مقاطع الشطر الثانى ثلاثة عشر. وحتى لو استخدم «اللذان»، بسكون النون بحيث يظل عدد مقاطعها اثنين (ل. ذان) فإن ذلك ينال من موسيقى البيت. وكذلك الحال فى قول جرير «فغض»، إذ أنها بالإضافة إلى كونها واردة فى لهجته، فإنها تحقق الإيقاع أكثر مما تحققه كلمة «فاغضض» رغم تساوى الكلمتين فى عدد المقاطع، وذلك لاختلاف ترتيب أنواع المقاطع فيهما من قصير - متوسط - متوسط، إلى متوسط - قصير - متوسط :

(ف - غض - ضط)، (فغ - ض - ضط).

وفى معرض الكلام عن اللهجات التى تنعكس فى الشعر يمكننا أن نشير إلى ظاهرة زيادة الفصاحة hypercorrectness وهى الوقوع فى الخطأ نتيجة محاولة تقليد اللهجة السائدة[١٣]. مثال ذلك قول الفرزدق :

فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم ... إذ هم قريش وإذ ما مثلهم أحد

(بنصب مثل). وقد قال العلماء فى ذلك أنه أراد أن يحاكى الحجازيين فى لهجتهم فغلط، إذ نصب الخبر المتقدم، وهم لا يفعلون ذلك[١٤].

---

(١٣) انظر البحث رقم (٦) بعنوان «علم اللغة واللكنة من خلال البيان والتبيين».

(١٤) حفنى ناصف، مميزات لغات العرب، ص ١٨.

وفى هذا المجال أيضاً يمكننا أن نبرز الحالات التى يعمد الشاعر فيها إلى استخدام لفظ هو من خصائص لهجة غير لهجته، بغرض تحقيق وجه من أوجه الإبداع الفنى. مثال ذلك ما عرف من أن «بقى» (بفتح الباء وكسر القاف وفتح الباء) هى «بقى» (بالفتح فيها جميعاً) فى لغة طيئ[١٥].

ويقول المتنبى (وقد ولد ونشأ بالكوفة) جرياً على لهجة طيئ هذه:

رأيتك توسع الشعراء نيلا ... حديثهم المولد والقديما

فتعطى من بقى مالا جسيماً ... وتعطى من مضى شرفاً عظيما[١٦]

وهكذا نجد أنه استعمل بقى (ب فتحة ق فتحة طويلة) التى تتفق فى حركاتها مع الفعل «مضى» وبذلك يتم التطابق التام بين شطرى البيت من حيث التراكيب اللغوية. كذلك نجد أن حفنى ناصف، وهو العالم اللغوى المصرى المعروف والشاعر والأديب، يعمد إلى استخدام إحدى مميزات لهجة ربيعة وغنم وهى بناء «مع» على السكون فيقولون: غدا مع أبيه وراح معْنا (بسكون العين). ويقول حفنى ناصف فى هذا: وعلى هذا صح الجناس فى قولى[١٧]:

رأى الواشى تباريحى ... فقال الصب قد جُنا

ولو أبصر وجنات ... تضىء الليل إن جَنا

ووجهاً لا ترى للبدر ... إن أبصرته معنى

لأضحى فى الهوى صبا ... وأمسى هائما معنا

(١٥) أحمد تيمور باشا، لهجات العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. المكتبة الثقافية، العدد ٢٩، ١٩٧٣، ص ١٤٢.

(١٦) المرجع السابق ص ١٤٦.

(١٧) حفنى ناصف، مميزات لغات العرب، ص ٢٢.

ويقصد بالجناس هنا «معنى» و«معنا» وهذه الأخيرة (بسكون العين) هى ما أشرنا إليه من أنها من مميزات لهجة ربيعة وغنم.

وهكذا نضيف إلى نموذج تحليل المادة الأدبية ذلك المستوى الذى يتعلق بلهجة بعينها يستخدمها الشاعر أو الكاتب. ونحن نجد فى مجال الأدب الإنجليزى مثالا جيداً فى مسرحيات برنارد شو، فهو يعمد دائماً إلى استخدام لهجة «الكوكنى» Cockney لكى يحقق بها التأثير الدرامى الذى يرمى إليه والذى يدور حول التفرقة بين الطبقات، تلك التفرقة التى تنشأ عن اختلاف اللهجات. ولهجة الكوكنى كما نعلم هى اللهجة التى تتكلم بها الطبقات الدنيا فى لندن، وتقابلها فى الطرف الآخر من السلم الاجتماعى، لهجة المثقفين. وفى دراستنا لمسرحيات «شو» مثل مسرحية «بيجماليون» أو «ميجور باربرا» وغيرهما لابد أن نتعرض لمقومات كل من اللهجتين، إذ أن الشخصيات التى تتكلم بلهجة الكوكنى تعكس الطبقة المحرومة من العلم والثقافة والمال، ومن خصائص هذه اللهجة مثلا حذف الهاء أو وضعها فى غير موضعها، وحذف الصوت الأنفى الذى تنتهى به إحدى صيغ الفعل، وذلك مثل Calling أو Writing إلخ، واختلاف الحركات عن اللهجة السائدة اختلافاً بيناً، وكذلك الأخطاء اللغوية مثل عدم مراعاة المطابقة agreement بين الفعل والفاعل مثلا أو تعميم القاعدة بحيث تشمل الاستثناء، وذلك مثل جعل الفعل الماضى من الفعل Know وهو Knew يتبع بالقياس القاعدة العامة فى تحويل الفعل من المضارع إلى الماضى، وبذلك يكون Knowed، قياساً على "begged", "moved"، إلخ، عند من يتكلمون بتلك اللهجة الاجتماعية التى تدل على الافتقار إلى التعليم.

انظر البحث رقم (٨) بعنوان «علم اللغة واللهجات العربية» ويأتي بعدُ.

وتأتي في المرحلة الأخيرة من تحليلنا للمادة الأدبية تحليلا لغوياً دراسة ما تعكسه تلك المادة من ثقافة الشعب الذى ينتمى إليه الشاعر أو الكاتب، فنبحث فيما إذا كانت تعكس قيماً أو عقيدة بعينها أو تعكس طريقة المعيشة من مأكل ومسكن وملبس، وما إلى ذلك كله مما يترك أثره فى اللغة. ففى قصيدة أبى العتاهية التى سبقت الإشارة إليها عند الكلام عن الاقتراض، ترد بعض الأبيات التى تعكس زى النساء فى عصره. يقول أبو العتاهية[١٨]:

١٣ ريّا رواء فهن يلـ
ـبسن الخواتم فى الخصور
١٤ غرّ الوجوه محجبا
ت قاصرات الطرف حور
١٥ متنعمات فى النعيـ
ـم مضمخات بالعبير

إلى أن يقول:

١٧ ما إن يرين الشمس إ
لا القرط من خلل الستور

فالنسوة فى عصره، إذا أخذنا المعنى على ظاهره، يلبست الخواتم فى خصورهن، وهن أيضاً محجبات، فلا يرين من الشمس إلا لمحة كالقرط، هى كل ما يرينه منها من خلال الستائر.

ونحن نجد انعكاساً لعقيدته كمسلم، فقد جاء ببعض من ألفاظ قرآنية وإن كان استخدامها في مثل هذا الموطن من الغزل يعد من الذوق السقيم، فقد استخدم لفظين وردا في سورة النور آية رقم ٣٥ هما «كوكب دري» حين يقول في البيت العاشر :

زهراء مـــثل الكوكب الـ ـــدري فـي كـف المـديـر

وهو كذلك يلجأ إلى ثلاثة ألفاظ قرآنية أخرى هي ﴿ قاصرات الطرف ﴾ ولفظ ﴿ حور ﴾ وذلك في البيت الرابع عشر، فاللفظان «قاصرات الطرف» يردان في سورة الصافات آية ٤٨، كما أن كلمة «حور» لفظ قرآني يرد في سور الدخان والطور والرحمن والواقعة.

وقد فعل ذلك أيضاً عمر بن أبي ربيعة في قصيدته التي مطلعها :

ليت هنداً أنجـزتنا مـا تعـد وشـفت أنفـسنا مما نجـد

إذ يقول في البيت السابع عشر :

حـدثوني أنهـا لي نفـثت عـقـداً يا حـبـذا تلك العـقـد

وقد استعار «نفثت عقداً» من قوله تعالى في سورة الفلق، آية ٤ : ﴿ وَمِن شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ ﴾.

وكذلك فعل ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فهو يقول في البيت الخامس والعشرين :

يا جنة الخلد أبدلنا بسلسلها والكوثر العذب زقوماً وغسلينا

وهنا يذكر «جنة الخلد» وقد وردت في الآية ١٥ من سورة الفرقان في قوله تعالى : ﴿ قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيراً ﴾، ويرد ذكر الكوثر في أول سورة الكوثر، وترد

كلمة زقوم في ثلاث آيات قرآنية هي الآية ٦٢ من سورة الصافات، والآية ٤٣ من سورة الدخان، والآية ٥٢ من سورة الواقعة. أما كلمة «غسلين» فترد في الآية ٣٦ من سورة الحاقة.

ويقول ابن نباته في قصيدة:

إذ رأيت قـوافيـهـا وطلعـتـه   فقـد رأيت مقلتاك البحـر والنونا

كـأن ألفـاظها في سمع حسـدها   كواكب الرجم يحرقن الشياطينا

ففي الشطر الثاني من البيت الثاني يقتبس من الآية الخامسة من سورة الملك، حيث يقول تعالى: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ﴾.

وكذلك يفعل حافظ إبراهيم من قصيدته في وصف طيارة:

فـإذا علـت فكدعـوة الـ   ـمضطر تختـرق الستـار

ففيها اقتباس من قوله تعالى (آية ٦٢ من سورة النمل): ﴿أَمَّن يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ﴾.

وبعد. فالأمثلة كثيرة في هذا المجال، وهي وإن كانت تدل على مدى تأثير القرآن على الكتابة الإبداعية، فإنه يمكن النظر إليها أيضاً من ناحية أثر الثقافة، ومنها الدين، على اللغة التعبيرية.

ولدينا في هذا المقام مثال جيد هو قصيدة للشاعر الإنجليزي س.هـ. سكيف بعنوان «السيد البدوي»[١٩] وهي ملحمة شعرية تصور كرامات السيد البدوي كما شهدتها مدينة طنطا حينما وفد إليها لأول مرة. وعند تحليلنا لقصيدة كهذه، يتعين علينا أن نبين للدارسين كيف أنها

(١٩) قمت بنقل هذه القصيدة إلى العربية، ونشرت الترجمة بمجلة «الشعر» العدد الثاني، إبريل ١٩٧٦، ص ٦٦-٧٤، ذكرنا سابقا انظرها في موضعها.

تعكس ثقافة الشاعر وعقيدته، فهو مسيحى قد اختار لملحمته شخصية إسلامية تعد قطباً من أقطاب التصوف فى مصر، ومن ثم فإن نشأة الشاعر وثقافته وعقيدته قد جعلته يحيط أحداث ملحمته برؤى ترتبط فى خياله ووجدانه بشخصية القديس في العقيدة المسيحية، ونراه يضمن ملحمته آيات من الإنجيل جعلها تتردد دائماً ترنيماً وترتيلا، بل إنه جعل واحدة منها الذروة التى تصل بملحمته إلى نهايتها.

وهنا نأتى على ختام بحثنا الذى استهدفنا فيه إبراز الجوانب التى يمكن منها دراسة المادة الأدبية دراسة لغوية تقوم على مبادئ علم اللغة الحديث، مبتدئين بالمستوى الصوتى حيث نقوم بتحديد التراكيب المقطعية وأنواع المقاطع ومواضع النبر ومنحنيات التنغيم وأنواع تجانس الأصوات، ثم انتقلنا إلى المستوى الصرفى لتحديد الوحدات الصرفية التى يستخدمها الشاعر أو الكاتب فى تحقيق أسلوبه الإبداعى، وأتبعناهما بالمستوى النحوى حيث ناقشنا التراكيب اللغوية. وقد ركزنا فى هذا كله على ظاهرة التكرار على المستويات كلها، أى تكرار الوحدات الصوتية والصرفية والنحوية.

ثم تعرضنا لظاهرة الاقتراض أو الألفاظ المولدة أو الدخيلة، وناقشنا مقومات اللهجات التى تظهر من خلال العمل الأدبى. وانتهينا إلى ظاهرة انعكاس الثقافة على اللغة. ونحن وإن كنا قد اخترنا نماذج البحث من أعمال الشعراء أو الكتاب العرب، فإن من مميزات علم اللغة الحديث إمكان تطبيقها على أية مادة متاحة للباحث، وفى أية لغة من لغات العالم.

انظر البحث بعنوان «علم اللغة من خلال الشعر العربى»، ويأتى بعدُ.

المراجـــــع

- إبراهيم أنيس (دكتور): موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢ .

- أحمد تيمور باشا: لهجات العرب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد ٢٩، ١٩٧٣ .

- تمام حسان (دكتور): اللغة العربية، معناها ومبناها. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣ .

- حفني ناصف: مميزات لغات العرب. مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧ .

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شرح الكافية: تأليف الشيخ عبد القادر بن عمر البغدادى. بيروت، دار صادر.

- طه حسين (دكتور) وآخرون: المنتخب من أدب العرب. وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٣٤ .

- Arberry, A.J. *Arabic Poetry*. Cambridge: At the University Press, 1965 .
- Gross, Harvey (Ed.). *The Structure of Verse*. New York: Faweett World Libarary, 1966.
- Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English* Poetry. Longmans, Third Impression, 1973.
- Schlauch, Margaret. *The Gift of Language*. New York: Dover Publications, Inc., 1955.
- Turner, G.W. *Stylistics*. Pelican Books, 1973.
- *Webster's Third New International Dictionary*. Unabridged. Chicago: William Benton, 1961.

(٥) علم اللغة
من خلال «البيان والتبيين»(١)

إننا حين ندرس التراث العربى لا نملك إلا أن نربط بين ما حققه العلماء العرب فى مجال الدراسات اللغوية، وبين مبادئ علم اللغة الحديث Linguistics وما انبثق عنه من علوم أخرى كعلم اللغة التطبيقى Applied Linguistics، وعلم اللغة الاجتماعى Sociolinguistics، وعلم اللغة النفسى Psycholinguistics.
ونحن حين ندرس «البيان والتبيين» نعثر على حقائق لغوية عديدة تنطوى كلها تحت مبادئ بعض تلك العلوم أو كلها... وهى وإن أوردها الجاحظ فى غير ما ترتيب، ودون أن تحمل طابع البحث العلمى المتخصص، فإنها تمدنا بمادة غزيرة تمكننا من التطبيق والمقارنة، كما تمدنا بالمعادلات التى نحتاج إليها فى حقل الترجمة...

والحقائق اللغوية التى نستخلصها من «البيان والتبيين» تطابق من حيث موضوعاتها تلك الموضوعات التى تتناولها كتب علم اللغة الحديث، وهى حقائق ينطوى معظمها تحت علم الأصوات.. وسوف نتناول بالدراسة فى بحثنا هذا بعضاً من هذه الحقائق اللغوية، ونردها إلى علم اللغة الحديث، وما انبثق عنه من علوم أخرى..

إن علم اللغة الحديث، حين يُعَرِّف اللغة، يشير إلى أنها رموز صوتية تعسفية، وإلى أن هذه الحقيقة تنطبق على كل أشكال اللغة، وأن هذه الرموز تختلف باختلاف اللغات، فنجد مثلا أن صوت نباح الكلاب

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد التاسع عشر، إبريل ١٩٧٥ ص ٢٨-٣٣.

بالإنجليزية هو «بو وو»، وباليابانية «وان وان» وبالفرنسية «نياف نياف» وبالعربية «هاو هاو». فإذا رجعنا إلى «البيان والتبيين» نجد إشارة إلى هذا الجانب مما تتناوله كتب علم اللغة الحديث، إذ يقول الجاحظ (١ / ٦٤): «والقطا من الطير قد يتهيأ من أفواهها أن تقول «قطاقطا» وبذلك سميت، ويتهيأ من أفواه الكلاب العينات والفاءات والواوات، كنحو قولها: وو وو، وكنحو قولها: عف عف.. ويضرب الجاحظ مثلا يقول الهيثم بن عدى: قيل لصبى: من أبوك؟ فقال: وو وو. لأن أباه كان يسمى كلباً..».

كذلك تشير كتب علم اللغة الحديث إلى بدء تعلم الأطفال اللغة، والأصوات التى يبدأون بالنطق بها، ونجد عن ذلك إشارة فى «البيان والتبيين» (١ / ٦٢): «والميم والباء أول ما يتهيأ فى أفواه الأطفال، كقولهم: ماما، وبابا، لأنهما خارجان من عمل اللسان، وإنما يظهران بالتقاء الشفتين..».

وفى علم اللغة الحديث، حين نقوم بتحليل لغة ما. وفقاً للمنهج التركيبى Structuralism نبدأ بالكشف عن الوحدات الصوتية (الفونيمات)، أى تلك الوحدات التى إذا تبادلت المواقع الواحدة مع الأخرى يتغير معنى الكلمة، فالقاف فى العربية مثلا إذا تبادلت الموقع مع الكاف فى كلمة «قال» أصبحت الكلمة تنطق «كال» وتحمل معنى مختلفاً. وكذلك الحال فى الثنائيات نام - لام، بان - كان، وهكذا... حتى إذا تمكنا من عزل جميع فونيمات تلك اللغة، عملنا على تبويبها من حيث هى أصوات صامتة وحركات، وكلها تعرف

بالفونيمات التركيبية، ثم نتبع ذلك باكتشاف فونيمات فوق التركيب كالنبر والتنغيم..

ونحن فى مجال التحليل التقابلى (Contrastive Analysis) نقابل بين الوحدات الأساسية للغة الأصلية للدارسين وبين وحدات اللغة الأجنبية التى يتعلمونها، بغية التوصل إلى إعداد المادة اللغوية التى يعنى فيها بالفروق التى توجد بين اللغتين على مستويات اللغة الثلاث: الصوتى (الفونولوجى). والصرفى (المورفولوجى) والنحوى، وهذا مما يدخل فى نطاق علم اللغة التطبيقى. ومن هذا التقابل نحصل على إحصاء للوحدات الأساسية، ولتكن الوحدات الصوتية مثلا، لكل من اللغتين، ثم نضع تعميمات نعدد فيها الوحدات الصوتية التى توجد فى إحدى اللغتين ولا توجد فى الأخرى.

فإذا رجعنا إلى «البيان والتبيين» فإننا نجد ذكراً للفروق فى النظم الصوتية لبعض اللغات (١ / ٦٤)، وذلك على لسان الأصمعى، إذ يقول: «ليس للروم ضاد، ولا للفرس ثاء، ولا للسريانى ذال»، ويعد قول الأصمعى هذا جزءاً من عملية التحليل التقابلى بين أصوات اللغة العربية من جهة، وأصوات الرومية والفارسية والسريانية من جهة أخرى.

كذلك فإن منهج البحث اللغوى يحتم علينا أن نحسب نسبة دوران الوحدات اللغوية، وذلك عن طريق فحص عينة من تلك اللغة، أو عن طريق فحص اللغة كلها بصفة عامة. ونحن نُخضع لهذا الفحص الوحدات الصوتية (الفونيمات)، والوحدات الصرفية (المورفيمات)،

وكذلك أنواع الجمل أو التراكيب اللغوية، وذلك حتى تدخل تلك الوحدات فى الكتاب المدرسى حسب نسبة دورانها. فما يكثر دورانه منها يسبق فى ترتيب تعليمه للدارسين ذلك الذى تكون نسبة دورانه منخفضة. فمن الحقائق المعروفة فى علم الأصوات مثلا أن الوحدات الصوتية فى لغة ما لا تستغل استغلالا كاملا، إذ تتفاوت نسبة دوران كل منها، فبعض الوحدات يكثر دورانه ويدخل فى تركيب عدد كبير من الكلمات، فى حين أن بعضها الآخر لا يستخدم إلا نادراً..

ولنضرب مثلا باللغة الفرنسية، ففيها نجد أن فونيم التاء تظهر فى عدد كبير من مفردات المعجم، أى أنه دوران معجمى، كما أنها تدور بكثرة فى الجمل والتعبيرات، أى أنه دوران فى الكلام المنطوق، وكذلك نجد أن اللام تقل نسبة دورانها المعجمى عن التاء، بينما تزيد عنها من حيث دورانها فى الكلام المنطوق، لأنها تدخل فى تركيب أداة التعريف. أما النون فإن نسبة دورانها ضئيلة، سواء أحصينا عدد مرات دورانها فى المعجم أم فى نص مكتوب... وفى «البيان والتبيين» نجد إشارة إلى هذه الحقيقة التى تتصل بمنهج البحث العلمى فى علم اللغة، إذ يقول الهيثم بن عدى (١ / ٦٤): «ولكل لغة حروف تدور فى أكثر كلامها كنحو استعمال الروم للسين، واستعمال الجرامقة للعين...» وفى موقع آخر يقول الجاحظ: «وأنشدنى ديسم قال: أنشدنى أبو محمد اليزيدى:

وخلة اللفظ فى الياءات إن ذكرت ... كخلة اللفظ فى اللامات والألف
وخصلة الراء فيها غير خافية ... فاعرف مواقعها فى القول والصحف

يزعم أن هذه الحروف أكثر تردداً من غيرها، والحاجة إليها أشد. واعتبر ذلك بأن تأخذ عدة رسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم، فإنك متى حصلت جميع حروفها، وعددت كل شكل على حدة، علمت أن هذه الحروف الحاجة إليها أشد».. وهكذا نجد فى «البيان والتبيين» تطبيقاً لما يعرف فى علم اللغة اليوم باسم «تحليل الدوران» Frquency Analysis.

كذلك فإن على الباحث فى مجال أصوات اللغة التى يقوم بتحليلها أن يستكشف القيود التى يفرضها نظامها الصوتى على تعاقب فونيماتها، فلكل لغة نمط خاص باقتران الأصوات، ويعمد الباحث عادة إلى حصر أنواع الاقتران المسموح به، فيقرر مثلا أنه فى اللغة الإنجليزية يمكن أن تقع قبل الراء كل من الفاء والتاء والكاف والباء المجهورة والدال والجيم والثاء والشين، كما يمكن أن تقع قبل اللام كل من الباء المهموسة والكاف والباء المجهورة والجيم والفاء والسين، ومن جهة أخرى فإن هناك أصوات لا يمكن اقترانها فى تلك اللغة، ومن أمثلتها الزاى والميم فى أول الكلمة، أو الميم والراء، أو النون والتاء.

ونجد فى «البيان والتبيين» إشارة إلى اقتران الأصوات فى اللغة العربية، إذ يقول الجاحظ (١ / ٦٩): «فأما فى اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير. والزاى لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير..».

وفى مجال علم الأصوات أيضاً يعنى الباحث بما يدخل على الأصوات من تغيير فى صفاتها تغييراً يؤدى إلى اختلاف المعنى، فعلماء

اللغـة التـركـيـبـيـون يعنون فى مـجـال دراسـة الوحـدات الصـوتيـة (الفونيـمات) بإثبات مـا إذا كـان صوتان متـشابهين أو مختلفين، لأن تشابهـهما يعنى أنهـما صورتان صوتيتان (Allophones) لفـونيـم واحدة، كما أن اختلافهما يعنى أن كلا منهما يكون فى حد ذاته فونيماً منفصلة.. ومن هنا يبرز المحلل اللغوى خصائص اللثغة من حيث ارتباطها بهـذا المبـدأ الفـونيـمى.. ونحن نجـد في أكـثـر من مـوضع من «البـيـان والتبيين» وصفاً للثغة، وتعداداً لأنواعها، فنجد وصفاً تحت عنوان «ذكر الحروف التى تدخلهـا اللثغـة ومـا يحضرنى منهـا» (١ / ٣٤). ويعدد الجاحظ أنواعهـا فيـقول إنهـا «أربعة أحرف: القـاف، والسين، واللام، والراء. فأمـا التى على الشين المعجمة فذلك شيء لا يصورة الخط، لأنه ليس من الحروف المعروفة. وإنما هو مخرج من المخارج، والمخارج لا تحصى ولا يوقف عليـهـا. وكذلك القول فى حروف كـثيـرة من حـروف لغات العـجم». ثم يقـول الجـاحظ فى مـوضع آخـر (١ / ٣٦): «وأمـا اللثـغـة الخامسة التى كانت تعرض لواصل بن عطاء، ولسليمان بن يزيد العدوى الشـاعر، فليس إلى تصـويرها سـبـيل. وكـذلك اللثـغـة التى تعـرض فى السين كنحـو مـا كـان يعـرض لمحـمـد بن الحـجـاج كـاتب داود بن مـحـمـد، كـاتب أم جعـفـر، فإن تلك أيضاً ليست لهـا صـورة فى الخط ترى بالعين وإنما يصورها اللسان وتتأدى إلى السمع».

ونسـتطيع أن نقـسـم اللثـغـة وفـقـاً لوصف الجـاحظ هذا إلى نوعين، تطبيقاً لمبدأ الوحدة الصوتية أو الفونيم:

(١) **النـوع الأول:** ويتـضـمن اللثغة التى تعرض للقـاف والسين واللام والراء، وفـيـهـا تتـحـول كل وحـدة صـوتيـة من هذه الوحدات إلى وحدة

صوتية أخرى، مما يترتب عليه تغيير في المعنى، كما هو الحال في الثنائيات: قام - سام - لام - رام، (بالفتح فيها جميعاً).

(٢) **النوع الثـــاني**: هو اللثغة التي «ليس لها صورة في الخط تُرى بالعين، وإنما يصدرها اللسان وتتأدى إلى السمع» وفيها لا تتحول الوحدة الصوتية إلى وحدة صوتية أخرى، وإنما ينطق الصوت نفسه مع تشويه في المخرج، مما لا يترتب عليه تغيير في المعنى. ويضرب الجاحظ لها مثلا بابن عطاء الذي كانت لثغته في الراء، وبمحمد بن الحجاج، الذي كانت لثغته في السين.

وفيما يلي سوف نتناول بالتحليل كلا من هذين النوعين:

١ - **النـــوع الأول**: هذا النوع يفصله لنا الجاحظ على الوجه التالي: «فاللثغة التي تعرض للسين تكون ثاء، كقولهم لأبي يكسوم، أبي يكثوم، وكما يقولون بثرة، إذا أرادوا بسرة، وبثم الله، إذا أرادوا بسم الله. والثانية اللثغة التي تعرض للقاف، فإن صاحبها يجعل القاف طاء، فإذا أراد أن يقول: قلت له، قال: طلت له، وإذا أراد أن يقول: قال لي، قال: طال لي (١ / ٣٤). وأما اللثغة التي تقع في اللام فإن من أهلها من يجعل اللام ياء فيقول بدل قوله: اعتللت: اعتييت، وبدل جمل: جمي. وآخرون يجعلون اللام كافاً، كالذي عرض لعمر أخي هلال، فإنه كان إذا أراد أن يقول: ما العلة في هذا، قال مكعكة فيهذا» (١ / ٣٥).

ويمضي الجاحظ فيقول: وأما اللثغة التي تقع في الراء فإن عددها يضعف على عدد لثغة اللام، لأن الذي يعرض لها أربعة أحرف: فمنهم من إذا أراد أن يقول عمرو قال عمي، فيجعل الراء ياء. ومنهم من إذا

أراد أن يقول عمرو، قال عمغ، فيجعل الراء غيناً. ومنهم من إذا أراد أن يقول عمرو، قال: عمذ، فيجعل الراء ذالا. وإذا أنشد قول الشاعر:

واستبدت مرة واحدة   إنما العاجز من لا يستبد

قال:

واستبدت مذة واحدة   إنما العاجز من لا يستبد

فمن هؤلاء على بن جنيد بن فريدى.

ومنهم من يجعل الراء ظاء معجمة، فإذا أراد أن يقول:

واستبدت مرة واحدة   إنما العاجز من لا يستبد

يقول:

واستبدت مظة واحدة   إنما العاجز من لا يستبد

ومنهم من يجعل الراء غيناً معجمة، فإذا أراد أن ينشد هذا البيت قال:

واستبدت مغة واحدة   إنما العاجز من لا يستبد

كما أن الذى لثغته بالياء. إذا أراد أن يقول: «واستبدت مرة واحدة». يقول «واستبدت مية واحدة» (١ / ٣٥).

هذا هو النوع الأول من اللثغة كما وصفه الجاحظ، فإذا نحن رددناه إلى علم اللغة الحديث وإلى مبدأ الفونيم أو الوحدة الصوتية على وجه التحديد نجد أنه ينجم عن اللثغة هنا حالتان لغويتان: الأولى هى استبدال وحدة صوتية بوحدة صوتية أخرى، كجعل القاف طاء والسين ثاء.. إلخ، والثانية هى حدوث تداخل بين وحدتين أو أكثر من الوحدات الصوتية مما سيأتى بيانه فيما بعد. وفى كلتا الحالتين يتغير المعنى بتغير الوحدة الصوتية.. وهاتان الحالتان تحدثان معاً، مما يجعلنا نفسرهما بأنهما

ظاهرة واحدة ذات شقين.. إن معنى أن الألثغ يجعل السين ثاء هو أن السين لا توجد في النظام الصوتي لنطقه الشخصي، أو بمعنى آخر فإن ذلك النظام الصوتي ينقص عن أصوات اللغة العربية صوتاً واحداً هو السين. وكذلك الحال عند من يجعل الراء غيناً أو يجعلها ياء.. إلى آخر ما سبق أن أوردناه. هذا ويلاحظ أن استبدال الألثغ صوتاً مكان صوت يكون بصفة ثابتة ودائمة، أي أن من كانت لثغته في السين مثلا فإنه لا ينطقها مرة سيناً ومرة ثاء، وإنما هو ينطقها ثاء بصفة دائمة. وفي حالة هذا النوع من اللثغ يحدث تغيير في المعنى كما سبق القول. ولنضرب مثلا بلثغة من يجعل السين ثاء.. إننا نعلم أن كلا من السين والثاء وحدة صوتية أساسية أو فونيم في النظام الصوتي للغة الفصحى، أي أنهما إذا تبادلتا المواقع يحدث تغيير في المعنى، وفي حالة الألثغ تقوم فونيم واحدة هي الثاء، بوظيفة فونيمين هما الثاء والسين، مما يؤدي إلى تداخل بينهما، فكلمة «ثناء» مثلا تحمل معناها الأصلي وهو «المدح»، ولكنها عند الألثغ في السين تحمد أيضاً معنى كلمة «سناء» وهو «الرفعة»، وبذلك يصبح من العسير على السامع حين ينطق محدثه بكلمة «ثناء» وحدها دون سياق أن يتبين ما إذا كانت الثاء أصلية، فيكون معنى الكلمة «المدح» أم أنها محولة من السين فيكون معنى الكلمة «الرفعة». وحتى لو نطق الألثغ بالكلمة ضمن سياق ناقص كأن يقول: «ثارت جموع الشعب» فإن المستمع لا يدرى إذا كان يقصد «ثارت» من «الثورة» أم «سارت» من «السير».

كذلك فإن من يجعل الراء غيناً أو ياء فإن ذلك يعني أن الراء لا توجد في النظام الصوتي لنطقه الشخصي، ويتداخل فونيما الراء والياء

أو الراء والغين أو الراء والذال أو الراء والظاء فى مثل تلك الثنائيات من الكلمات :

(أ) فى حالة جعل الراء ياء : رأس - يأس، رافع - يافع، رد - يد، رمَّم - يمم (بتشديد الميم).

(ب) فى حالة جعل الراء غيناً : ربط - غبط، رث - غث، ردى - غدا، رش - غش، رمز ، غمز، روى - غوى، الرمَّة - الغمة (بتشديد الميم).

(جـ) فى حالة جعل الراء ذالا : الرجل - الذحل (بسكون الحاء)، رميم - ذميم ، راب - ذاب، روى - ذوى.

(د) فى حالة جعل الراء ظاء : الرنين - الظنين، حر - حظ (بفتح الحاء)، فر - فظ.

ويمكن أن نضيف من ملاحظتنا الشخصية نوعاً آخر للثغة التى تقع فى الراء وهى جعل الراء واواً، مما ينجم عنه تداخل الراء والواو. مثال ذلك الثنائيات : رجع - وجع، رخيم - وخيم، رجم - وجم، رد - ود (بفتح الدال وتشديدها)، رعى - وعى، رغد - وغد (بسكون الغين).

ويمكننا أن نعبر رمزياً عن هذا النوع من اللثغ الذى تستبدل فيه وحدة صوتية بوحدة صوتية أخرى على الوجه التالى :

س > ث

ر > ي
غ
ذ
ظ

ويمكننا بالطريقة نفسها أن نعبر رمزياً عن تداخل الوحدات الصوتية على الوجه التالي:

ث > ث
س

ر > ر
ى
غ
ذ
ظ

ويقودنا هذا إلى وضع تعريف للثغة التي تنطوى تحت هذا النوع، فنقول إنها استبدال وحدة صوتية بوحدة صوتية أخرى، مما يترتب عليه تغيير في المعنى، ويدل على أن هذه الوحدة الصوتية لا توجد في النظام الصوتي للألثغ.

بيد أن الجاحظ يمدنا بحالة أخرى يستخدم فيها الألثغ وحدة صوتية واحدة مكان وحدتين صوتيتين، فهو يقول: «وربما اجتمعت في الواحد لثغتان في حرفين، كنحو لثغة شوشى، صاحب عبد الله بن خالد الأموى، فإنه كان يجعل اللام ياء والراء ياء، قال مرة: موياى ويى ايى. يريد «مولاى ولى الرى» (١ / ٣٦). وإذن يتحتم علينا تعديل التعريف الأول إلى تعريف آخر هو أن اللثغة من هذا النوع هي:

استبدال وحدة صوتية أو وحدتين صوتيتين بوحدة صوتية واحدة مما ينجم عنه تغيير في المعنى. ويدل ذلك على عدم وجود تلك الوحدة الصوتية أو الوحدتين الصوتيتين في النظام الصوتي للألثغ:

(١) س > ث

ر > ى
غ
ذ
ظ

(٢) ل ر > ى

ونعبر عن تداخل الوحدات الصوتية على الوجه التالى :

ل > ل ى   ر > ر ى

ويستغل كتاب المسرحية الفكاهية هذا النوع من اللثغ لإدخال عنصر الإضحاك فى المسرحية، وقد رأينا فى مسرحية بعنوان «حواء الساعة ١٢» شخصية محضر الأرواح، الذى تعرض له لثغة فى الكاف فهو يجعل الكاف همزة فيقول: صورة تذآرية، يريد «تذكارية»، ويقول: ما تتألّمشى، يريد «ما تتكلّمشى»، وهكذا ينتج عن استبدال الكاف بالهمزة تغيير فى المعنى.

ونضيف فى هذا الصدد أن طفلة لأحد جيراننا تبلغ من العمر نحو خمسة أعوام تنطق كُلاً من الجيم والكاف همزة، فتقول عن «الشجرة» «شأرة»، وتقول «دأتور» بدلا من «دكتور».

أما عن النوع الثانى فإن الجاحظ بعد أن حدد أربعة أصوات تحدث فيها اللثغة، وهى التى أدرجناها تحت النوع الأول، يمضى فيقول: «وأما اللثغة الخامسة التى كانت تعرض لواصل بن عطاء، ولسليمان بن يزيد العدوى الشاعر، فليس إلى تصويرها سبيل». ويتحدث الجاحظ أيضاً عن اللثغة التى تعرض فى السين[٢] كنحو ما كان يعرض لمحمد بن الحجاج وتلك التى على الشين المعجمة، ويقول إن تلك أيضاً ليست لها صورة فى الخط ترى بالعين، وإنما يصورها اللسان وتتأدى إلى السمع.. وإذن

---

(٢) جاء فى النسخة التى بتحقيق الأستاذ فوزى عطوى أنها «الشين».

فاللثغة هنا لا ينجم عنها تغيير فى المعنى، إذ لا يحدث فيها إحلال وحدة صوتية مكان وحدة صوتية أخرى وإنما ما يحدث هو تشويه فى المخرج، وعلى ذلك فإن تأثيرها ينحصر فى مضايقتها للسامع، مما يؤدى إلى النفور من صاحبها أو كراهية الاستماع إليه وهو ما يدخل فى نطاق علم اللغة الاجتماعى. وهذا يفسر لنا حرص ابن عطاء على تجنب الراء فى خطبه ومحاجاة خصومه، كما سيأتى الكلام عن ذلك فيما بعد.

ولما كان الجاحظ قد ذكر عن لثغة ابن عطاء فى الراء ولثغة محمد بن الحجاج فى السين أنه لا سبيل إلى تصوير أى منهما، فسوف نحاول من جانبنا أن نتصور ما يمكن أن تكون عليه كل منهما، وذلك بتطبيق حالات لثغ لاحظناها عند بعض الناس.. ونستطيع أن نتصور قبح لثغة ابن عطاء وشناعتها، كما وصفها الجاحظ، إذا نحن ربطنا بينها وبين لثغة فى الراء نلاحظها عند بعض من نلتقى بهم، وهى فى نظرنا شنيعة فعلا من الناحية السمعية.. فالراء عادة تتكون بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً، فهى صوت لثوى مكرر.. ولكن فى حالة اللثغة التى نحن بصددها فإن اللسان ينثنى إلى أعلَى وإلى الداخل وتتكرر ضرباته لا على اللثة، وإنما على الحنك الصلب (وسط الحنك) مما يجعل نطقها قبيحاً.. وسوف نشير إلى الأثر السمعى للثغة فيما بعد.

وبهذه الطريقة نفسها نستطيع أن نفترض تصوراً للثغة التى تعرض فى السين، كنحو ما كان يعرض لمحمد بن الحجاج، أو على الشين المعجمة، تلك اللثغة التى يقول عنها الجاحظ إنها أيضاً ليس لها صورة فى الخط تُرى بالعين، أى أنها لا تأخذ مكان وحدة أساسية أخرى كما هو

الحال فى النوع الأول للثغة، وإنما يحدث تشويه لمخرجها. ونستطيع من ملاحظتنا الشخصية لبعض الناس ممن تعرض لهم لثغة فى السين، أن نتصور ما يمكن أن تكون عليه لثغة محمد بن الحجاج.. إن السين صوت يتكون بأن يعتمد طرف اللسان خلف الأسنان العليا مع التقاء مقدمه باللثة العليا، فهو إذن صوت لثوى[٣] أما فى حالة اللثغة فإنه يتكون بأن ينثنى اللسان إلى أعلا وإلى الداخل، ويلتقى طرفه بالحنك الصلب (وسط الحنك)، وبذلك يكون مخرج السين هنا مثل مخرج الراء المشوهة التى وصفناها عند الكلام عن لثغة ابن عطاء، ولكنها تختلف عنها فى أنها صوت احتكاكى، أما الراء فصوت مكرر. وقد لوحظ أن من ينطقون السين على هذا النحو ينطقون أيضاً الأصوات اللثوية الأخرى (الزاى والصاد والراء) وكذلك الشين بنفس الطريقة.

ونحن نجد من ملاحظاتنا الشخصية لنطق بعض الفتيات المتعلمات حالة يمكن أن نضيفها إلى هذا النوع من اللثغ وهى تعرض فى الدال. فهن ينطقن الدال إذا أعقبتها كسرة طويلة أو قصيرة كما تنطق الجيم الفصحى (الجيم المعطشة). فإذا أرادت الواحدة منهن أن تقول: محل عمر افندى، قالت: محل عمر افنجى، وإذا أرادت أن تقول: منديل، قالت: منجيل، وهذه الحالة ناجمة عن تأثر الدال بالكسرة القصيرة أو الطويلة التى تعقبها. وإذا طبقنا مبدأ الفونيم أو الوحدة الصوتية هنا أمكن القول بأنه ما دام هذا التغيير لا يحدث فى نطق الدال إلا إذا وقعت فى هذا الموضع، فإن هذا الصوت الشبيه بالجيم الفصحى هو صورة صوتية (ألوفون) لفونيم الدال فى النطق الشخصى لمثل هؤلاء الفتيات.

---

(٣) كمال محمد بشر (دكتور). علم الأصوات. دار المعارف بمصر، ١٩٧٣، ص ١١٩-١٢٠.

وثمة حالة أخرى تتصل بفونيم الدال لاحظناها فى نطق بعض الصغار والكبار على السواء، فالدال تتكون بأن يلتقى طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، فهى إذن صوت أسنانى لثوى[٤]، ولكن فى هذا النوع من اللثغ نجد أنها تتكون بأن يوضع وسط اللسان أو مقدمه بين أطراف الثنايا العليا والسفلى.

وكما سبق أن أشرنا فى هذا البحث وفى بحث سابق (رقم ٢) بعنوان «علم اللغة وفن الإضحاك» يستغل كتاب المسرحية الفكاهية الجوانب المتعددة للثغة، لإحداث عنصر الإضحاك، ولرسم الشخصيات ذات العادات النطقية الغريبة. فقد وجدنا مثلا فى بضع تمثيليات تليفزيونية شخصية تميزت بعادة نطقية تتصل بنطق اللام، فالنطق الصحيح للام يتم بأن يعتمد اللسان على أصول الثنايا العليا مع اللثة، فهى إذن صوت أسنانى لثوى. ولكن هذه الشخصية فى التمثيليات المشار إليها تنطق اللام بأن يوضع اللسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى، وبدلا من أن يخرج الهواء من جانبى الفم أو من أحدهما، يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً، وبذلك تتحول اللام من صوت جانبى إلى صوت يكاد يكون انفجارياً.. ويلاحظ أن هذه الشخصية لا تنطق اللام على هذا النحو إلا فى كلمة «الله» التى تقال للتعجب أو للاستنكار أو للاحتجاج.

وننتقل إلى نقطة أخرى تتعلق بإمكان تجنب اللثغة.. يقول بعض علماء اللغة اليوم إننا وإن كنا فى كثير من الأحيان نسقط من حديثنا

(٤) المرجع السابق، ص ١٠١، ١٠٢.

الألفاظ الثقيلة على اللسان، إلا أنه من العسير أن نجرى الحديث بحيث نجانب استخدام وحدات صوتية أساسية تحاشياً للثغة.. أما الجاحظ فينبئنا بغير هذا، فهو يقول عن لثغة محمد بن شبيب المتكلم بالغين إنه «إذا حمل على نفسه وقوم لسانه أخرج الراء على الصحة فتأتى له ذلك. وكان يدع ذلك استثقالا» (١ / ٣٧). وقد ذكره فى ذلك أبو الطروق الضبى (١ / ١٥) فقال:

عليم بإبدال الحروف وقامع   لكل خطيب يغلب الحق باطله

ويحدثنا الجاحظ عن مقدرة ابن عطاء الخارقة فى إسقاط الراء من كلامه فيروى أن ابن عطاء قال حين هجاه بشار بن برد (١ / ١٦) : «أما لهذا الأعمى الملحد المشنف المكتنى بأبى معاذ من يقتله؟ أما والله لولا أن الغيلة سجية من سجايا الغالية لبعثت إليه من يبعج بطنه على مضجعه، ويقتله فى جوف منزله وفى يوم حفله، ثم كان لا يتولى ذلك منه إلا عقيلى أو سدوسى»... ويمضى الجاحظ فيروى كيف أن أبا حفص عمر بن أبى عثمان الشمرى قال لإسماعيل بن محمد الأنصارى وعبد الكريم بن روح الغفارى: «ألا تريان كيف تجنب الراء فى كلامه هذا وأنتما للذى تريان من سلامته وقلة ظهور التكلف فيه لا تظنان به التكلف مع امتناعه من حرف كثير الدوران فى الكلام؟ ألا تريان أنه حين لم يستطع أن يقول بشار، وابن برد، والمرعث، جعل المشنف بدلا من المرعث، والملحد بدلا من الكافر؟ وقال: لولا الغيلة سجية من سجايا الغالية، ولم يذكر المنصورية ولا المغيرية، لمكان الراء؟ وقال: لبعثت إليه من يبعج بطنه، ولم يقل: لأرسلت إليه؟ وقال: على مضجعه، ولم يقل: على فراشه؟....

ويضيف الجاحظ قائلا : «وكان إذا أراد أن يذكر البُر قال : القمح أو الحنطة . والحنطة لغة كوفية والقمح لغة شامية . هذا وهو يعلم أن لغة من قال بر ، أفصح من لغة من قال قمح أو حنطة» (١ / ١٧) . وفى مكان آخر (١ / ٢١ - ٢٢) يقول الجاحظ : قال قطرب : أنشدنى ضرار بن عمرو قول الشاعر فى واصل بن عطاء :

ويجعل البُرَّ قمحاً فى تصرفه وجانب الراء حتى احتال للشعر
ولم يطق مطراً والقول يعجله فعاذ بالغيث إشفاقاً من المطر

وحين يحدثنا الجاحظ عن محاولة ابن عطاء إسقاط الراء من كلامه ، وحين يقول إن ابن عطاء كان «قبيح اللثغة شنيعها» (١ / ١٦) أو أنه «ألثغ فاحش اللثغ» (١ / ١٤) فإنما يدخل بنا فى مجال علم اللغة الاجتماعى الذى يتناول اللهجات الاجتماعية وأثرها النفسى على المتكلم والمستمع على السواء ، ووقوفها عائقاً يحول دون تحقيق النجاح ، فيروى لنا الجاحظ كيف أن ابن عطاء ، من أجل الحاجة إلى حسن البيان ، وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة ، رام إسقاط الراء من كلامه ، وإخراجها من حروف منطقه ، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه ، ويناضله ويساجله ، ويتأنى لستره والراحة من هجنته ، حتى انتظم له ما حاول ، واتسق له ما أمل (١ / ١٥) .

ثم يزيدنا الجاحظ إيضاحاً بشأن تغلب بن واصل على هجنته ، وما تتركه من أثر سيء على مقدرته الخطابية وعلى مستمعيه ممن يزيد التأثير عليهم ، وعلى نجاحه فى تحقيق آماله ، فيقول إنه فعل ذلك لأنه «كان داعية مقالة ، ورئيس نحلة ، وأنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل ، وأنه لابد من مقارعة الأبطال ومن الخطب الطوال . . وأن

البيان يحتاج إلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق، وتكميل الحروف، وإقامة الوزن». ونحن على يقين من أنه لو لم يتغلب ابن واصل على هجنته لصار أضحوكة حين يحاج خصومه أو يفاوض إخوانه.

ويذكرنا هذا كله بما يتعرض له الألثغ من معاكسة زملائه فى اللعب أو فى المدرسة، فإذا كانت لثغته فى السين، أى أنه يجعل السين ثاء، فإن الأطفال كانوا يعاكسونه بأن يرددوا أمامه عبارة محفوظة تحتوى كل كلماتها على صوت السين هى :

ستّى بَسُّتْ لى بسيسة بالسمن والسكر بس يا خسارة سُخنة.

فكانوا ينطقونها ثاء أو يجعلونه يرددها حتى ينطقها كلها بالثاء فيضحكون من لثغته. كذلك كانوا يغيظون من كانت لثغته فى الراء، إذ ينطقها غيناً، بأن يجعلوه يردد كلمات معينة يوجد فى تركيبها أكثر من راء، بالإضافة إلى الغين، ولم تكن هناك عبارة ثابتة واحدة كتلك التى تحتوي على السينات، وإنما كان الصبية ينقلونها أحياناً عن الكتب المدرسية كاسم «غريغورى السابع» الذى كان يرد فى كتب التاريخ، فينطقه من كانت لثغته فى الغين «غغيغوغى».

وفى مجال علم اللغة الاجتماعى أيضاً نجد الجاحظ يصنف اللثغة من حيث الأثر السمعى لها، فيقول فيما يتعلق باللثغة فى الراء (١ / ٣٧، ٣٨) : «وأما اللثغة فى الراء فتكون بالياء والظاء والذال والغين، وهى أقلها قبحاً وأوجدها فى ذوى الشرف وكبار الناس وبلغائهم وعلمائهم». وفى هذا المجال لا بأس من الإشارة إلى أن اللثغة بالغين تنميها بعض النساء عندنا، إن صح هذا التعبير، لأنها من وجهة نظرهن، تحمل معانى الرقة والأنوثة..

وفى موضع آخر (١ / ٣٦) يقول الجاحظ: «واللثغة التى فى الراء إذا كانت بالياء فهى أحقرهن وأوضعهن لذى المروءة، ثم التى على الظاء، ثم التى على الذال. فأما التى على الغين فهى أيسرهن، ويقال إن صاحبها لو جهد نفسه جَهْده، وأحد لسانه، وتكلف مخرج الراء على حقها والإفصاح بها، لم يك بعيداً من أن تجيبه الطبيعة، ويؤثر فيها ذلك التعهد أثراً حسناً». فالجاحظ هنا يقسم اللثغة بالراء تقسيماً ثنائيّاً: الأول من حيث أثرها السمعى والنفسى، ويكون ترتيبها تنازليّاً على الوجه التالى: (١) غ، (٢) ذ (٣) ظ، (٤) ى، والثانى هو تقسيمها من الناحية العلاجية، حيث يقول إن اللثغة التى على الغين هى أيسرهن.

وينقلنا الجاحظ إلى مجال علم آخر هو علم اللغة النفسى حين يتحدث عن عيوب النطق وبعض أصبابه الخِلقية. فهو يشير إلى العيوب الخلقية كالأسنان غير المتسقة، والشفة المشقوقة، حين يقول (١ / ٥٥): «وكان زيد بن جندب أشغى أفلح، ولولا ذلك لكان أخطب العرب قاطبة». والشغا هو اختلاف نبتة الأسنان بالطول والقصر، والدخول والخروج، والفلح هو شق فى الشفة العليا.. (انظر أيضاً المعجم الوسيط ١ / ٤٨٦). كذلك نجد إشارة إلى اعوجاج الفم، وركوب السن الشفة، إذ يقول الجاحظ (١ / ٥٥): «والضجم: اعوجاج فى الفم، والفقم مثله. والروق: ركوب السن الشفة.. وفى الخطباء من كان أشغى، ومن كان أشدق، ومن كان أروق، ومن كان أضجم، ومن كان أفقم».

كذلك يشير الجاحظ إلى اللجلاج والتمتام والألثغ والفأفاء، وذى الحبسة، والحكلة والرتة، وذى اللفف والعجلة. ونجد تعريفاً للتمتام

والفأفاء (١ / ٣٧) حيث يروى الجاحظ عن الأصمعى : «إذا تتعتع اللسان فى التاء فهو تمتام، وإذا تتعتع فى الفاء فهو فأفاء» ، كما نجد إشارة إلى اللفف فى اللسان (١ / ٣٨) فيعرفه أبو عبيدة بقوله : إذا أدخل الرجل بعض كلامه فى بعض فهو ألف ، وقيل بلسانه لفف . . ويقول أبو الزحف الراجز :

كأن فيه لففاً إذا نطق ‏ ‏ ‏ من طول تحبيس وهم وأرق

وثمة إشارة إلى عيوب أخرى (١ / ٣٩) : «ويقال فى لسانه حبسة ، إذا كان الكلام يثقل عليه ولم يبلغ حد الفأفاء والتمتام . ويقال فى لسانه عقلة ، إذا تعقل عليه الكلام . . فإذا قالوا فى لسانه حكلة فإنما يذهبون إلى نقصان آلة المنطق ، وعجز أداة اللفظ ، حتى لا تعرف معانيه إلا بالاستدلال» (١ / ٤٠) .

وفى مجال الحديث عن سلامة النطق وعيوبه ، لا تفوت الجاحظ الإشارة إلى أهمية الأسنان ، فاكتمال عددها يجعل النطق سليماً ، وهو يشير بصفة خاصة إلى أهمية الثنايا ، فيروى لنا (١ / ٥٨ - ٥٩) عن خلاد بن يزيد الأرقط ، فيقول إن الجمحى حين خطب كان فى كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المنزوعة ، فأجابه زيد بن على بن الحسين بكلام فى جودة كلامه ، إلا أنه فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير ، فذكر عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر ، سلامة لفظ زيد لسلامة أسنانه ، فقال فى كلمة له :

قَلَّتْ قوادحها وتم عديدها ‏ ‏ ‏ فله بذاك مزية لا تنكر

ويروى : «صحت مخارجها وتم عديدها» .

ويضيف الجاحظ حقيقة أخرى تتصل بعلاقة الأسنان بالنطق، فيروى قول محمد بن عمرو الرومى، مولى أمير المؤمنين: قد صحت التجربة وقامت العبرة على أن سقوط جميع الأسنان أصلح فى الإبانة عن الحروف، منه إذا سقط أكثرها، وخالف أحد شطريها الشطر الآخر (١/ ٦١).

ونقف عند هذا الحد، بعد أن حاولنا فى هذا البحث، كما هو شأننا دائماً، الربط بين علم اللغة الحديث وما انبثق عنه من علوم، وبين الدراسات التقليدية، وما جاء فى التراث العربى، وقد استخلصنا من «البيان والتبيين» بعضاً من الحقائق اللغوية ورددناها إلى تلك العلوم، وسوف نحاول استخلاص المزيد منها فى البحث التالى.

المراجــــع

- البيان والتبيين لأبى عثمان عمر بن بحر الجاحظ، بتحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م . وهناك طبعة أخرى استعنا بها للمقارنة وهى التى حققها. وقدم لها فوزى عطوى ونشرتها مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى، اللعازارية - بيروت ١٩٦٨ . غير أن الطبعة التى يقوم عليها هذا البحث هى طبعة القاهرة وبغداد، وأرقام الصفحات المعطاة تعود على تلك الطبعة.

وتأتى بقية المراجع فى نهاية البحث رقم (١٠) بعنوان «علم الحركة الجسمية من خلال البيان والتبيين».

(٦) علم اللغة واللكنة
من خلال «البيان والتبيين» [١]

استكمالا للبحث السابق نواصل محاولتنا الربط بين ما جاء فى «البيان والتبيين» من حقائق لغوية، وبين علم اللغة الحديث وما انبثق عنه من علوم وفى بحثنا هذا سوف نتناول بالدراسة والتحليل ما أورده الجاحظ عن اللكنة.

إن اللكنة مصطلح على جانب كبير من الأهمية فى مجال علم اللغة التطبيقى وتعليم اللغات الأجنبية، ويشار إليها فى الإنجليزية بكلمة Accent. ولنضرب مثلا بإنسان لا نعرفه يتحدث إلينا بالتليفون، فيسألنا أحدهم عمن كان يتحدث إلينا، فنقول: لا ندرى.. وإنما هو شخص يتحدث «بلهجة» أجنبية، ونعنى بذلك «اللكنة». ونحن فى مجال تعليم اللغات الأجنبية نعنى كل العناية بحصر ما يمكن أن نسميه مجازاً «مقومات اللكنة»، وهى فى مجموعها تكون الأخطاء اللغوية التى يقع فيها من يتكلم اللغة الأجنبية، ومن ثم نحلل هذه الأخطاء تحليلا علمياً، وذلك بتطبيق نظرية ما يسمى «بالنقل» Transfer أو «التدخل» Interference، أى أن الأخطاء التى يقع فيها من يستخدم اللغة الأجنبية تحدث بسبب أنه «ينقل» خصائص لغته الأصلية إلى اللغة الأجنبية، أو بمعنى آخر يَحدث «تدخل» من لغته الأصلية فى اللغة الأجنبية.

ويفسر علماء اللغة ظاهرة «النقل» بقولهم إنه يحدث نتيجة

(١) نشر بمجلة «الثقافة» العدد الواحد والعشرون، يونيه ١٩٧٥ ص ٢٨-٣٤، ٤١.

الاختلافات التركيبية التي توجد بين اللغة الأصلية واللغة الأجنبية، وإن هذا النقل يحدث على المستوى الصوتي (الفونولوجي) والمستوى الصرفي (المورفولوجي) والمستوى النحوي والمستوى الدلالي. ومن ثم فإن علماء اللغة يقيِّمون المهارة اللغوية لمن يتكلم لغة أجنبية على أساس مقدار «النقل» الذي يوجد في تعبيره بتلك اللغة.. فالشخص الذي يجيد اللغة الأجنبية هو الذي يخلو تعبيره بها من أي «نقل». ويحدد علماء اللغة «النقل» بقولهم إنه حينما استخدم المتحدث بلغة أجنبية أصواتاً أو كلمات أو جملا أو تعبيرات أو صيغاً تختلف عن تلك التي يستخدمها صاحب تلك اللغة، فإننا نقول إن هناك حالة «نقل»، ويعرف هذا النوع من النقل في علم اللغة التطبيقي بالنقل السلبي Negative Transfer وهو ما يحدث اللكنة.

إننا نجد في «البيان والتبيين» تعريفاً جامعاً للكنة، حيث يقول الجاحظ: (١ / ٣٩، ٤٠): «ويقال في لسانه لُكنة، إذا أدخل بعض حروف العجم في حروف العرب وجذبت لسانه العادة الأولى إلى المخرج الأول». فإذا نحن استخدما كلمة «أصوات» بدلا من «حروف»، حصلنا على تعريف يتفق مع علم الأصوات كما نراه اليوم، كذلك فإن هذا التعريف يتضمن نظرية «النقل» التي أشرنا إليها آنفاً حين يقول: «إذا أدخل بعض حروف العجم في حروف العرب». ويحدث هذا النقل نتيجة «العادة» اللغوية أو العادة النطقية الخاصة بلغته. ونحن نجد في استخدام الجاحظ لكلمة «العادة» تفكيراً تقدميّاً، إذ أن من أهم المسلمات في علم اللغة اليوم التعريف القائل بأن اللغة هي نظام معقد من «العادات» وإذن فمعنى هذا القول إن الفارسي الذي يتكلم العربية وفي لسانه لكنة، ينقل إليها خصائص لغوية معينة تتصل بنظام اللغة

الفارسية، والألمانى ينقل إليها خصائص تتصل باللغة الألمانية، وكذلك الفرنسى والأسبانى والإنجليزى... إلخ، ولقد أدى تطبيق نظرية «النقل» هذه إلى التركيز فى تعليم اللغات الأجنبية على الفروق التى توجد بين اللغة الأصلية واللغة الأجنبية، لأن تلك الفروق هى ما ينقله أو يحمله الدارس من لغته الأصلية إلى اللغة الأجنبية التى يتعلمها.

ونستطيع أن نستخلص من «البيان والتبيين» مجموعة من المبادئ أو الحقائق اللغوية التى تتعلق باللكنة، وهى مبادئ يعترف بها علم اللغة الحديث وعلم اللغة التطبيقى. وسوف نحدد هذه المبادئ كما ينص عليها هذان العلمان. ثم نربط بينها وبين ما جاء فى «البيان والتبيين».

١ - يكون «النقل» أشد وضوحاً فى النطق منه فى استخدام التراكيب اللغوية.

٢ - المحاكاة هى أساس إتقان نطق اللغة الأجنبية.

٣ - الأساس فى حدوث اللكنة هو وجود وحدة أو وحدات صوتية فى اللغة الأجنبية لا توجد فى لغة الدارس، وذلك مما يحتم تعليم اللغة الأجنبية فى الصغر. هذا بالإضافة إلى اختلاف مخارج الأصوات المتشابهة فى اللغتين.

٤ - الأساس فى حدوث «النقل» على المستوى الصرفى هو وجود وحدات صرفية فى اللغة الأجنبية لا توجد فى لغة الدارس، أو اختلاف النظام الصرفى فى اللغتين.

٥ - الأساس فى حدوث «النقل» على المستوى النحوى هو اختلاف أنماط التركيب اللغوى من حيث الجمل والعبارات الاصطلاحية، بين اللغة الأجنبية واللغة الأصلية.

٦ - الخطأ اللغوى من جانب المتكلم الأجنبى قد لا يعيق عملية الفهم عند المستمع الذى يكون لديه إلمام بلغة المتكلم، إما عن طريق الدراسة، أو لطول إقامته فى بلاد ذلك المتكلم، مما جعله يعتاد سماع الخطأ فعرف تفسيره.

٧ - الخطأ في استخدام الوحدات الصوتية غير مقبول من الناحية الصوتية (الفونولوجية)، والخطأ فى استخدام الوحدات الصرفية غير مقبول من الناحية الصرفية (المورفولوجية)، والخطأ فى استخدام تراكيب اللغة غير مقبول من الناحية اللغوية.

٨ - الخوف من الوقوع فى الخطأ تنشأ عنه حالة لغوية تعرف باسم Hypercorrectness أو «زيادة الفصاحة».

(١) **فمن حيث المبدأ الأول**، يقول علم اللغة التطبيقى: إن الإنسان الذى يعكف على تعلم اللغة الأجنبية بجدية يستطيع فى النهاية أن يتمكن من قواعد اللغة وإجادة صرفها ونحوها وتراكيبها، ولكن الأمر ليس كذلك فيما يتعلق بتعلمه أصوات تلك اللغة. ذلك لأنه توجد فروق بين تعلم النطق وبين تعلم القواعد الخاصة بالتراكيب.. وترجع هذه الفروق إلى أن المهارات السلوكية اللازمة لتعلم النطق تختلف عن تلك التى يتم بها تعلم قواعد النحو والصرف.. وهذه الحقيقة العلمية نجدها فى «البيان والتبيين» (١ / ٦٩) إذ يقول الجاحظ: «وقد يتكلم المغلاق الذى نشأ فى سواد الكوفة بالعربية المعروفة، ويكون لفظه متخيراً فاخراً، ومعناه شريفاً كريماً، ويعلم مع ذلك السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطى، وكذلك إذا تكلم الخراسانى على هذه الصفة، فإنك تعلم مع إعرابه وتخير ألفاظه فى مخرج كلامه، أنه خراسانى.

وكذلك إن كان من كُتَّاب الأهواز...» ومعنى قول الجاحظ هذا أن المتكلم الأجنبى يجيد قواعد اللغة وإعرابها، ولكن اللكنة تشوب نطقه وتشي به، لأنه ينطق الأصوات العربية من المخارج الخاصة بلغته الأصلية. وهذا هو ما يسمى فى علم اللغة التطبيقى «بالنقل السلبى» كما سبق أن أشرنا.

(٢) **المبدأ الثانى:** نستشف من حديث الجاحظ عن المحاكاة أنها العنصر الأساسى فى إجادة نطق اللغة الأجنبية، وهذه حقيقة نعرفها جميعاً ونحاول تطبيقها بإعداد مدرس اللغة الأجنبية إعداداً كاملا، إذ أنه إذا كان نطقه سليما فإن تلاميذه ينقلون عنه النطق الصحيح، وذلك بالمحاكاة. وتعتمد سلامة النطق فيما تعتمد على إصدار الأصوات من مخارجها الصحيحة.. ويحدثنا الجاحظ عن أثر المحاكاة فى تعلم اللغة فيقول (١ / ٦٩): «ومع هذا إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئاً. وكذلك تكون حكايته للخراسانى والأهوازى والزنجى والسندى والحبشى وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم».

ويعلق الجاحظ على موهبة المحاكاة هذه فى معرض المقارنة بين الإنسان والحيوان قائلا (١ / ٧٠): «وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين، وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة، فبطول استعمال التكلف ذلت لذلك جوارحه. ومتى ترك شمائله على حالها، ولسانه على سجيته، كان مقصوراً بعادة المنشأ على الشكل الذى لم يزل فيه. وهذه القضية مقصورة على هذه الجملة من مخارج الألفاظ، وصور

الحركات والسكون» فأما حروف الكلام فإن حكمها إذا تمكنت فى الألسنة خلاف هذا الحكم، ويمكننا أن نطبق قول الجاحظ هذا على تعلم اللغة الأجنبية فنقول: إن طول المحاكاة يجعل أعضاء النطق تتكيف للمخارج الخاصة بأصوات اللغة الأجنبية، غير أن الدارس إذا توقف عن المحاكاة رجعت أعضاء النطق إلى العادات اللغوية الخاصة بلغته.

(٣) **المبدأ الثالث**: يقول المبدأ الثالث إن الأساس فى حدوث اللكنة هو وجود وحدة أو وحدات صوتية فى اللغة الأجنبية لا توجد فى اللغة الأصلية فإذا كان الدارس قد تمكنت منه العادات اللغوية الخاصة بلغته، فإنه يعجز عن نطق الوحدات الصوتية التى لا توجد فى لغته فيستبدلها أو يسقطها، وفى «البيان والتبيين» نجد أصداء لهذا كله، إذ يقول الجاحظ (١ / ٧٠-٧١): «فأما حروف الكلام فإن حكمها إذا تمكنت فى الألسنة خلاف هذا الحكم. ألا ترى أن السندى إذا جُلِبَ كبيراً فإنه لا يستطيع إلا أن يجعل الجيم زاياً ولو أقام فى عُليا تميم، وفى سُفلى قيس، وبين عَجُز هوازن، خمسين عاماً. وكذلك النبطى القُح، خلاف المِغلاق الذى نشأ فى بلاط النبط، لأن النبطى القح يجعل الزاى سينا، فإذا أراد أن يقول زَوْرَق قال: سَوْرق، ويجعل العين همزة، فإذا أراد أن يقول مشْمعِلّ، قال: مشمئل.

ونستطيع هنا أن نستخرج حقيقتين هامتين:

أولاهما: هى إحلال وحدات صوتية من اللغة الأصلية محل أصوات فى اللغة العربية، لأن هذه الوحدات لا توجد فى اللغة الأصلية.. ويمكننا أن نعبر عن هذه الحالة رمزيًا على الوجه التالى :

السندى : ج > ز

النبطى القح : ز > س

ع > همزة

أما الحقيقة الثانية : فهى تمكن العادات اللغوية من الإنسان مما يجعل من الصعوبة بمكان تغييرها فى الكبر ، وهذا ما تشير إليه عبارة «إذا تمكنت من الألسنة» وعبارة «إذا جُلب كبيراً» . وهذا معناه أن الدارس إذا لم يتعلم اللغة الأجنبية فى الصغر فإنه يصعب عليه تغيير عاداته النطقية حين يتعلمها كبيراً ، ومن ثم فإنه يستبدل بفونيمات اللغة الأجنبية الفونيمات المناظرة لها أو أخرى غيرها من لغته الأصلية ، كالسندى الذى يجعل الجيم زاياً ، والنبطى الذى يجعل الزاى سيناً والعين همزة . . ولدينا فى مجال تعلم اللغة الإنجليزية فى مصر الأمثلة العديدة على ذلك ، فنجد مثلا أن الطالب الذى يتعلم تلك اللغة كبيراً ، يظل يجعل الباء المهموسة باء مجهورة ، فهو يقول : brober حين يريد أن يقول Proper ، وذلك لأن الباء المهموسة لا توجد ضمن الوحدات الصوتية الأساسية للغة العربية ، وإن وجدت على شكل صورة صوتية لفونيم الباء المجهورة (ألوفون) فى كلمات مثل : «كبت» و«سبت» و«ضبط» (بسكون الباء فيها جميعاً) .

ويضرب الجاحظ مثلا على تمكن الخطأ الناجم عن استبدال الوحدات الصوتية حتى حين يحاول أحد تصحيحه فيقول (٢ / ٢١١) : «وزعم يزيد مولى ابن عون قال : كان رجل بالبصرة له جارية تسمى ظمياء ، فكان إذا دعاها قال : يا ضمياء بالضاد . فقال ابن المقفع : قل : يا ظمياء ، فناداها : يا ضمياء . فلما غير عليه ابن المقفع مرتين أو ثلاثاً قال

له: هي جاريتي أو جاريتك؟.. قال نصر بن سيار: لا تسم غلامك إلا باسم يخف على لسانك». وتذكرنا هذه الحالة بالمصريين الذين يتزوجون بأجنبيات، فهم حين ينجبون، يطلقون على أبنائهم أسماء تخلو من الأصوات العربية التي لا توجد في النظام الصوتي للغة الأم الأجنبية، كالعين والحاء مثلا، وذلك حتى لا تشعر الأم بالحرج وهي تخطئ حين تنادي أبناءها بأسمائهم.

ويسوق لنا الجاحظ أمثلة من اللكن من البلغاء والشعراء والرؤساء، ممن يستبدلون الوحدات الصوتية العربية، فمن هؤلاء زياد بن سلمى أبو أمامة، وهو زياد الأعجم، قال أبو عبيدة: كان ينشد قوله :

فتى زاده السلطان في الود رفعة إذا غـيَّـر السلطان كلَّ خليلِ

قال: فكان يجعل السين شيناً والطاء تاء، فيقول: فتى زاده الشلْتان... (١ / ٧١، ٧٢)، ومنهم عبيد الله بن زياد والي العراق، قال لهانئ بن قبيصة: أهروري سائر اليوم! يريد أحَرُوري. ومنهم صهيب بن سنان النمري، صاحب رسول الله ﷺ، كان يقول: إنك لهائن، يريد إنك لحائن (بالحاء المهملة، أي لهالك). وصهيب بن سنان يرتضخ لكنة رومية، وعبيد الله بن زياد يرتضخ لكنة فارسية، وقد اجتمعا على جعل الحاء هاء، وأذْدانقاذار لكنة نبطية، وكان مثلهما في جعل الحاء هاء. وبعضهم يروى أنه أملى على كاتب له فقال: اكتب «الهاصل ألف كر» (الكر، بالضم: مكيال لأهل العراق) فكتبها الكاتب بالهاء كاللفظ بها، فأعاد عليه الكلام، فأعاد الكاتب، فلما فطن لاجتماعهما على الجهل قال: أنت لا تهسن أن تكتب، وأنا لا أهسن أن أملي فاكتب: الجاصل ألف كر: فكتبها بالجيم معجمة...».

ويمضى الجاحظ فيقول (١ / ٧٣) : ومنهم أبو مسلم صاحب الدعوة، وكان حسن الألفاظ جيد المعانى، وكان إذا أراد أن يقول : قلت لك، قال : كُلْت لك. فشارك فى تحويل القاف كافاً عبيد الله بن زياد. كذلك خبرنا أبو عبيدة. قال : وإنما أُتى عبيد الله بن زياد فى ذلك أنه نشأ فى الأساورة عند شيرويه الأسوارى، زوج أمه مرجانة...».

ونستطيع أن نستخلص مما قصه علينا الجاحظ من لكنة البلغاء والخطباء والشعراء والرؤساء، عملية استبدال الوحدات الصوتية التى تحدث نتيجة وجود وحدات صوتية بعينها فى اللغة العربية لا توجد فى اللغة الأصلية لهؤلاء الذين ضرب بهم الجاحظ مثلا للكنة. ويمكن توضيح ذلك على الوجه التالى :

اللكنة الفارسية : زياد بن سلمى أبوأمامة : { س > ش / ط > ت

عبيد الله بن زياد : { ح > هـ / ق > ك

أبو مسلم الخراسانى : { ق > ك

اللكنة الرومية : صهيب بن سنان النمرى :
اللكنة النبطية : أزْدانقاذار :
{ ح > هـ

ويمكننا فى حدود هذه الأمثلة أن نصوغ بضع قوانين فونولوجية على النحو التالى :

ح > هـ فى الفارسية والرومية والنبطية.

ق > ك فى الفارسية.

ويسوق لنا الجاحظ مثلا من اللكنة عند من كان نحويًا، فيقص علينا أن مسلم بن سلام قال (٢ / ٢١٣) : «حدثنى أبان بن عثمان قال : كان زياد النبطى أخو حسان النبطى، شديد اللكنة، وكان نحويًّا. قال : وكان بخيلا، ودعا غلامه ثلاثاً، فلما أجابه قال : فمن لدن دأوتك إلى أن قلت لبى ما كنت تصنأ ؟ يريد : من لدن دعوتك إلى أن أجبتنى ما كنت تصنع». وهكذا نجد أن زياداً النبطى جعل العين همزة، مما يقتضى منا إدخال تعديل على الجدول السابق وعلى القوانين الصوتية، فيما يتعلق بالنبطية، وذلك على النحو التالى :

اللكنة النبطية : ازدانقاذار : ح > هـ
زياد النبطى : ع > همزة

ح > هـ في الفارسية والرومية والنبطية
ق > ك في الفارسية
ع > همزة في النبطية

ولا يخالجنا شك فى أن الجاحظ لو ساق مزيداً من الأمثلة لتوصلنا إلى قانون صوتى عام بشأن لكنة الأعاجم يشمل الأصوات التى تختص بها اللغة العربية كالحاء والعين والقاف والأصوات المطبقة وغيرها.

ثم يضرب لنا الجاحظ أمثلة من لكنة العامة، وهى أمثلة تعكس حقيقة هامة مؤداها أن عملية «النقل» أو «التدخل» التى تسبب اللكنة إنما هى ظاهرة لغوية، ومن ثَم فإنه يستوى فيها الخاصة والعامة، والأمير والحقير، يستوى فيها صهيب بن سنان النمرى صاحب رسول الله ﷺ، وعبيد الله بن زياد والى العراق، و«فيل» مولى زياد، فقد اجتمعوا كلهم

على جعل الحاء هاء، فيحكى لنا الجاحظ (١ / ٧٣) و (٢ / ٢١٣) عن «فيل» مولى زياد فيقول (٢ / ٢١٣): قال لى أبو الحسن: أهدى إلى «فيل» مولى زياد حمار وحش، فقال لزياد: أهدوا لنا همار وهش.

وفي مجال علم الأصوات أيضا يروى لنا الجاحظ مثلا طريفاً لأنه يتعلق بظاهرة صوتية تعرف بالنقل المكانى Metathesis، وقد سبق أن أشرنا إليها فى البحث رقم (٢) بعنوان «علم اللغة وفن الإضحاك» إذ يروى الجاحظ (٢ / ٢٢٢) قائلا: «وتذاكروا اللثغ فقال قوم: أحسن اللثغ ما كان على السين، وهو أن تصير ثاء، وقال آخرون: على الراء، وهو أن تصير غيناً. فقال «مجنون البكرات»: أنا أيضاً ألثغ، إذا أردت أن أقول شريط قلت: رشيط». وهذه طبعاً ليست حالة لثغ، وإنما حالة نقل مكانى بين الشين والراء.

(٤) **المبدأ الرابع:** ومؤداه أن الأساس فى حدوث «النقل» على المستوى الصرفى هو وجود وحدات صرفية فى اللغة الأجنبية لا توجد فى لغة الدارس أو تختلف عنها، وقد أورد الجاحظ مثلا على الخلط بين ضميرى المذكر والمؤنث (١ / ٧٣)، وهى ظاهرة شائعة بين من يتكلمون العربية من الأجانب، وقد أشرنا إليها فى بحثنا السابق عن «علم اللغة وفن الإضحاك».

(٥) **المبدأ الخامس:** يقول هذا المبدأ إن «الأساس فى حدوث النقل على المستوى النحوى هو الاختلاف بين اللغة الأجنبية ولغة الدارس من حيث مواقع الكلم فى الجملة، ومن حيث أنماط التراكيب اللغوية، وكذلك من حيث التعبيرات الاصطلاحية». أما من حيث مواقع الكلم فى الجملة فقد أورد الجاحظ مثلا سبق أن سقناه فى بحثنا المشار إليه آنفاً، وهو قول

الجاحظ : «وقال نفيس لغلام لى : «الناس ويلك أنت حياء كلهم أقل» يريد : أنت - ويلك - أقل الناس كلهم حياء». ومن حيث أنماط التراكيب اللغوية نجد مثالا للتركيب اللغوى الأجنبى الذى ينقله المتكلم إلى اللغة العربية فيما رواه الجاحظ (١ / ١٦٢) : «وقلت لخادم لى : فى أى صناعة أسلموا هذا الغلام؟ قال : فى أصحاب سِند نِعال «يريد : فى أصحاب النّعال السّندية».

ومن حيث التعبيرات الاصطلاحية، وهى التعبيرات التى ينقلها المتكلم الأعجمى إلى اللغة العربية حين التحدث أو الكتابة بها، نجد إشارة إليها أيضاً فى «البيان والتبيين»، فيقول الجاحظ (٢ / ٢١٠) : «أبو الحسن قال : أوفد زياد عبيد الله بن زياد إلى معاوية، فكتب إليه معاوية : «إن ابنك كما وصفت، ولكن قوم لسانه». وكانت فى عبيد الله لكنة. لأنه نشأ بالأساورة مع أمه «مرجانة». وكان زياد قد زوّجها من شيرويه الأسوارى، وكان قال مرة : «افتحوا سيوفكم» يريد «سلوا سيوفكم»، فقال يزيد بن مفرغ :

ويوم فتحت سيفك من بعيد أضعت وكل أمرك للضياع

وهنا نجد تعبيراً لغويًّا غريباً على اللغة العربية، وقد «نقله» المتكلم عبيد الله بن زياد. من لغة الأساورة الذين نشأ بينهم، إلى اللغة العربية حين تحدث بها.. ويعد هذا مثالا نموذجيًّا على عملية «النقل» أو «التدخل». وكل من يعمل منا فى حقل تعليم اللغات الأجنبية لديه العديد من الأمثلة فى هذا المجال. ونحن قد نسمع الرجل الأجنبى يقول مثلا : «اقلب الراديو» حين يريد أن يقول «افتح الراديو»، وذلك لأنه ينقل التعبير Turn on من لغته إلى اللغة العربية. ولا شك أنه هو أيضاً

سيجد العبارة التى يقولها المصرى وهى «افتح الراديو» غريبة على سمعه. وهكذا نجد أن التعبير بالنسبة للمصرى يعد غريباً لأنه يفهم منه أن محدثه يريد منه أن «يقلب» جهاز الراديو وذلك بقوله Turn on، وبالنسبة للأجنبى يبدو التعبير «افتح الراديو» غريباً، لأنه يفهم منه أنه يريد منه أن «يفك» أجزاء الراديو ليراه من الداخل، وقد أوردنا فى بحثنا السابق عن «علم اللغة وفن الإضحاك»، أمثلة من العبارات الاصطلاحية التى ينقلها الأجنبى إلى اللغة العربية حين يتحدث بها..

(٦) **المبدأ السادس:** يقول هذا المبدأ إن المستمع يفهم الكلام الذى تشوبه عجمة، إذا كان على إلمام بلغة المتكلم الأعجمى. فهو يستطيع أن يرد الأخطاء إلى التراكيب اللغوية التى تميز لغة ذلك الأعجمى.. ونجد فى «البيان والتبيين» أمثلة تؤيد هذا المبدأ، وهى تبدأ بعبارة «وقد فهمنا».. يقول الجاحظ (١ / ١٦١، ١٦٢): «وقد فهمنا قول الشيخ الفارسى حين قال لأهل مجلسه: «ما من شر من دين» وأنه قال حين قيل له: ولم ذاك يا أبا فلان؟ قال: من جَرًّ يتعلقون». وما نشك أنه قد ذهب مذهباً، وأنه كما قال. وقد فهمنا معنى قول أبى الجهير الخراسانى النخاس، حين قال له الحجاج: أتبيع الدواب المعيبة من جند السلطان؟ قال: شريكاننا فى هوازها، وشريكاننا فى مداينها. وكما نجىء نكون». قال الحجاج: ما تقول ويلك! فقال بعض من قد كان اعتاد سماع الخطأ وكلام العلوج بالعربية حتى صار يفهم مثل ذلك: يقول: شركاؤنا بالأهواز وبالمدائن، يبعثون إلينا بهذه الدواب، فنحن نبيعها على وجوهها».

ومما يؤيد هذا المبدأ أيضاً ذلك التعليق على قول «فيل» مولى زياد:

«أهدوا لنا همار وهش» يريد «حمار وحش»، إذ يقول التعليق: «فزياد فهم عن مولاه..» ثم يضيف أن زياداً لم يفهم عن مولاه من جهة إفهامه له، ولكنه لما طال مقامه فى الموضع الذى يكثر فيه سماعه لهذا الضرب، صار يفهم هذا الضرب من الكلام..

وفى هذا المجال يقول أبو عثمان، مفسراً قصد العتابى من قوله: إن كل من أفهمك حاجتك فهو بليغ، أن العتابى «لم يعن أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه، بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه» (١ / ١٦١). ويحمل قول أبى عثمان هذا حقيقتين: أولاهما تتعلق بالمبدأ السادس الذى نحن بصدده، والثانية أنها تتضمن تعداداً لأنواع الأخطاء اللغوية التى يقع فيها المتكلم الأجنبى عندما «ينقل» تراكيب لغته إلى اللغة العربية، وينحصر هذا التعداد فى قوله: «بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه». كذلك فإننا نجد فى موضع آخر (١ / ١٦٢) تأكيداً لحقيقة أخرى هامة، وهى أن عملية الاتصال Communication لا يكفى فيها مجرد فهم السامع كلام المتكلم الحافل باللحن والأخطاء والتعبيرات الأجنبية، إذ ليست المسألة هى الفهم وحده، وإنما الأثر النفسى الذى يحدثه مثل هذا الكلام على المستمع. ويمضى أبو عثمان فيقول: «فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب، كله سواء، وكله بياناً، وكيف يكون ذلك كله بياناً، ولولا طول مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام، لما عرفه، ونحن لم نفهم عنه إلا للنقص

الذى فينا. وأهل هذه اللغة وأرباب هذا البيان لا يستدلون على معانى هؤلاء بكلامهم، كما لا يعرفون رطانة الرومى والصقلى، وإن كان هذا الاسم إنما يستحقونه بأنا نفهم كثيراً من حوائجهم. فنحن قد نفهم بحمحمةالفرَس كثيراً من حاجاته، ونفهم بضغاء السِّنَّور كثيراً من إرادته، وكذلك الكلب والحمار والصبى الرضيع، وإنما عنى العتّابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام الفصحاء. وأصحاب هذه اللغة لا يفقهون قول القائل منّا:

«مُكْرَهٌ أخاك لا بطَلْ» و«إذا عزَّ أخاكَ فهُنْ».

(٧) **المبدأ السابع**: يقول هذا المبدأ إن الخطأ فى استخدام الوحدات الصوتية (الفونيمات) غير مقبول من الناحية الصوتية (الفونولوجية)، والخطأ فى استخدام الوحدات الصرفية غير مقبول من الناحية الصرفية (المورفولوجية)، كما أن الخطأ فى تراكيب الجمل والإعراب غير مقبول من الناحية النحوية. وتتضح صحة هذا المبدأ من ردود الفعل عند المستمع لدى سماعه الخطأ، ففى المثال الخاص بمولى زياد نجد زياداً يقول له: «ما تقول ويلك!» حين يسمعه يجعل الحاء هاء والعين همزة فيقول: همار وهش بدلا من حمار وحش.

كذلك نجد رد الفعل نفسه لدى الحجاج حين سمع التركيب اللغوى العجيب الذى رَدَّ به أبو الجهير الخراسانى على سؤاله: أتبيع الدواب المعيبة من جند السلطان؟ وهو المثال الذى سقناه آنفاً، إذ يقول الحجاج: «ما تقول ويلك!» وفى كلتا الحالتين نجد فى رد زياد والحجاج رفضاً ضمنيًّا لهذين النوعين من الخطأ، وعدم قبول أى منهما.

ونحن حين نتابع المناقشات العلمية التى تدور حول مبدأ القبولية Acceptability أو عدم القبولية Unacceptability نجد إجماعاً على أن الخطأ المقبول هو الذى لا يمس الوحدات الأساسية فى اللغة، سواء على المستوى الصوتى أو الصرفى، أو يمس الخصائص التركيبية للجُمل.. إذن فالذى لا يفرق بين القاف والكاف، أو بين الحاء والهاء، يخطئ خطأ غير مقبول، والذى يستخدم ضمير المؤنث حيث يجب التذكير، أو يسقط السوابق أو اللواحق يخطئ خطأ غير مقبول، والذى يضع الكلم فى غير مواضعه من الجملة، كما فعل نفيس غلام الجاحظ حين قال: «الناس ويلك أنت حياء كلهم أقل» يخطئ خطأ غير مقبول.. ومن الأمور المسلم بها فى عملية التحليل اللغوى أن من يقوم بتحليل لغة مًا، يلقى على مسامع واحد من أهل هذه اللغة، الكلام المنطوق أو الجمل والتراكيب التى تتجمع لديه، فما كان مقبولا لدى ذلك المستمع عُد صحيحاً، وما رفضه عد خطأ، ومن ثَم كان اللحن غير مقبول. وفيه يقول عبد الملك بن مروان (٢ / ٢١٦): «اللحن هجنة على الشريف، والعجب آفة الرأى. وكان يقال: اللحن فى المنطق أقبح من آثار الجدرى فى الوجه».

(٨) **المبدأ الثامن**: يقول هذا المبدأ إن الخوف من الوقوع فى الخطأ تنشأ عنه حالة لغوية تسمى hypercorrectness أو «زيادة الفصاحة» ونحن نستخلص هذا المبدأ مما جاء فى «البيان والتبيين» (٢ / ٢١٧): «وقال: مَرَّ ماسرجويه الطبيب، بجد معاذ بن سعد بن حميد الحميرى، فقال: «ياماسرجويه إنى أجد فى حلقى بححاً» قال: «إنه عمل بلغم

(بضم الباء والغين)». فلما جازه قال: «أنا أحسن أن أقول بلغم (بفتح الباء والغين)، ولكنه كلمنى بالعربية فكلمته بالعربية»، وفى الهامش رقم (٤) جاء شرح ذلك بأنه «إما تندر منه وإما ظن منه أن هذه لغة أفصح من فتح الباء والغين». فإذا نحن أخذنا بالافتراض الثانى نجد عندنا حالة «زيادة الفصاحة»، وهى ظاهرة لغوية تحدث حيثما أراد المتكلم أن يظهر بمظهر اجتماعى أفضل أو بمستوى ثقافى أعلى من مستواه، ففى اللغة الإنجليزية نجد من أهل هذه اللغة من غير المثقفين، من يسقط الصوت الأخير من كلمات مثل eating, ringing, singing وهو صوت أنفى يصدر من أقصى الحنك، ولذلك فهو حين يريد أن يظهر بمظهر الإنسان المتعلم المثقف، يضيف هذا الصوت إلى آخر كل كلمة تنتهى بالصوت n، فكلمة curtain ينطقها curting وكلمة Garden ينطقها Garding وهكذا... ونجد عندنا حالة مشابهة، إذ حين يحاول إنسان أن يظهر بمظهر المثقف، يتحاشى جعل القاف همزة كما هى عادة القاهريين، فهو ينطقها دائماً قافاً، وهنا يكون عرضة للوقوع فى حالة زيادة الفصاحة، إذ نسمعه مثلا يقول «قرق» بدلا من «أرق» جهلا منه أن الهمزة أصلية فى الكلمة، وليست محولة من القاف... وقد سمعنا يوماً إحدى مقدمات البرامج فى التليفزيون، وكانت تجرى حواراً مع ضيف من ضيوف البرنامج، فتقول «الكتباء المعاصرون» بدلا من «الكتّاب المعاصرون»، ظنًّا منها أن «الكتباء» أفصح.

وهنا نأتى إلى ختام هذا البحث الذى وضّحنا فيه التوافق بين ما أورده الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» عن اللكنة وبين مبادئ علم

اللغة الحديث. ولنا عودة إلى ذلك الكتاب القيم مرة أخرى فى البحث رقم (١١) بعنوان «علم الحركة الجسمية من خلال البيان والتبيين» يأتى بعدُ إن شاء الله تعالى.

المراجـــــع

- البيان والتبيين للجاحظ. انظر مراجع البحث السابق، والمراجع التى أوردناها فى نهاية البحث رقم (١١) بعنوان «علم الحركة الجسمية من خلال البيان والتبيين».

(٧) علـــم اللغـــة والنظـام الخطـى

من بين العلوم المنبثقة عن علم اللغة، ذلك الذى يعرف بعلم الجرافولوجيا graphology أو علم الجرافيمات graphemics أى علم الخط، وهو علم يتناول كافة القواعد المستخدمة فى التعبير الخطى للكلام. وفى هذا البحث سوف نحاول وصف المنهج المتبع فى علم اللغة لتحديد الوحدات الخطية (الجرافيمات) للغة مًا، وربطه بالمنهج المتبع فى تحديد الوحدات الصوتية (الفونيمات). ذلك لأن منهج تحديد الوحدات الخطية هو نفس المنهج المتبع فى تحديد الوحدات الصوتية للغة، كما أن الوحدة الخطية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوحدة الصوتية، إذ أنها هى التعبير الرمزى لها. ومن ثم فإن للوحدة الخطية دلالة فونيمية، أى أن استبدال وحدة خطية بأخرى يغير المعنى. بل إن لبعض الوحدات الخطية دلالة صرفية وأخرى لها دلالة نحوية. وسوف نحاول فى هذا البحث توضيح الصلة بين الوحدة الصوتية phoneme والوحدة الخطية grapheme، ثم نحاول تطبيق مبادئ علم الخط (علم الجرافيمات) على الوحدات الخطية للغة العربية، كما نسوق بعض الأمثلة من اللغة الإنجليزية وفى بحث سابق بعنوان «علم اللغة وفن الجناس» حاولنا تطبيق نظرية الفونيم على فن الجناس كما حدده ووصفه البديعيون العرب. ونحاول هنا تطبيق النظرية نفسها على نظام الخط العربى.

ونبدأ بالخطوة الأولى ألا وهى الصلة بين منهج تحديد الوحدات الصوتية للغة، ومنهج تحديد وحداتها الخطية. إن الباحث حين يقوم بتحديد النظام الصوتى للغة مًا، يعمد إلى الثنائيات التى يختلف المعنى

فيها بإحلال صوت مكان صوت آخر. ففى اللغة الإنجليزية مثلا نجد أن مجموعة الكلمات – fin – din – bin – pin – tin – sin – kin تتساوى فى الصوتين الثانى والثالث وتختلف فى صوت واحد هو الذى يقع فى أولها، وهذا الاختلاف يغير معنى كل واحدة منها عن بقية الكلمات. وإذن فإن الباحث يخلص إلى أن الأصوات f - d - b - p - t - s - k هى من الوحدات الصوتية الأساسية (الفونيمات) التى يتكون منها النظام الصوتى للغة الإنجليزية، حيث أن استبدال واحدة منها مكان الأخرى يغير المعنى. وأن هذه الأصوات السبعة تعطينا فى موقعها ذاك سبع كلمات تختلف كلها فى المعنى.. ثم يحاول الباحث العثور على ثنائيات أخرى توصله إلى عزل مزيد من الوحدات الصوتية الأساسية. وحين يستنفد كل ما يمكن عزله منها بحيث أن كل ما يعثر عليه بعد ذلك لا يضيف جديداً. فإنه يستيقن أن ما توصل إليه هو كل ما يوجد فى النظام الصوتى للغة الإنجليزية من وحدات صوتية أساسية.

وإذا كان هدف الباحث تحديد الوحدات الصوتية الأساسية فى اللغة العربية فإنه يجد لديه هذه المجموعة من الثنائيات، وكلها أفعال ماضية مبنية على الفتح : جال – حال – خال – دال – زال – سال – صال – طال – قال – كال – مال – نال.. ويجد أن اختلاف كل منها فى المعنى عن الأخرى يرجع إلى اختلاف الصوت الأول فى كل منها. وإذن فإنه يخلص إلى أن هذه الأصوات، وهى الجيم والحاء والخاء والدال والزاى والسين والصاد والطاء والقاف والكاف والميم والنون، وعددها اثنا عشر صوتا، كلها وحدات صوتية أساسية فى النظام الصوتى للغة العربية. ويظل الباحث يحاول العثور على ثنائيات أخرى تعطى مزيداً من

الوحدات الصوتية الأساسية. فيجد مثلا أن الكلمات : ألم - قلم - علم (بفتح الصوتين الصامتين الأولين وسكون الصوت الأخير) تضيف إلى حصيلته الهمزة والعين. بعد أن توصل قبل ذلك إلى أن القاف وحدة صوتية أساسية حين قوبلت ببقية الثنائيات التى أشرنا إليها آنفا، وبذلك يصبح لديه أربع عشرة وحدة صوتية أساسية. ثم يمضى فى بحثه عن الثنائيات حتى يتجمع لديه عدد كل الوحدات الأساسية للأصوات الصامتة التى يتضمنها النظام الصوتى للغة العربية.

ثم تأتى الخطوة الثانية وهى أن يحدد الباحث الصور الصوتية allophones لكل وحدة مع تلك الوحدات الصوتية الأساسية. فيجد فى اللغة الإنجليزية مثلا أن التاء يمكن أن يكون لها ثمانى صور صوتية(١) تقع كل منها من الكلم موضعاً لا تشغله صورة أخرى، وهذا ما نسميه complementary distribution كما يتوافر فى تلك الصور الصوتية شرط ثان هو التشابه الصوتى (الفونيتيكى) أو ما يسمى phonetic similarity. فالصور الصوتية للصوت /t/، رغم اختلاف مواقعها، تتشابه فى كونها صوت صامت لثوى مهموس هو الذى نسميه فونيم /t/. ومن صورها الصوتية مثلا تلك التى تعقبها نفخة من الهواء وكأنها متبوعة بهاء [h]، وتلك التى يحبس النفس بعدها، وثالثة يصحبها تدوير الشفتين، وهكذا.. بيد أن الصورة الصوتية (الألوفون) تختلف عن الوحدة الصوتية (الفونيم) فى أنها إذا استبدلت بصورة صوتية أخرى لا يحدث تغيير فى المعنى. فإذا نطق إنسان واحدة منها بدلا من الأخرى، أى إذا نطق التاء فى كلمة tin دون أو تعقبها نفخة من

(١) Bernard Bloch and George Trager. *Outline of Linguistic Analysis*. Baltimore, Md.: Linguistic Society of America, 1942, pp. 42-3.

الهواء، أو إذا نطقها دون تدوير الشفتين فى كلمة twice أن نطقها دون أن يحبس النفس بعدها فى كلمة hatpin فإن ذلك لا يحدث تغييراً فى معنى أىٍّ من هذه الكلمات، فنحن نفهم ما يقول ولكن نطقه يبدو لنا غريباً أو كأن به عيباً. وهو عكس ما يحدث إذا استبدلنا التاء بوحدة صوتية أخرى مثل /f/ أو /p/ إذ تنشأ كلمتان جديدتان هما fin وpin ويتغير المعنى. ونحن نجد فى اللغة العربية مثلا أن الباء، وهى صوت شفوى مجهور، لها صورة صوتية مهموسة تقع قبل الصوت المهموس كما فى كلمة «سبت» (بسكون الباء) إذ أن الباء فى ذلك الموقع تفقد صفة الجهر وتصبح مهموسة لوقوعها قبل التاء التى هى صوت مهموس. ولكن إذا حدث ونطق شخص ما الباء مجهورة فإن ذلك لا يؤدى إلى تغيير معناها، وإن بدا لنا نطقه غريباً.

وبعد أن نفرغ من عزل الأصوات الصامتة نشرع فى التوصل إلى الحركات ثم إلى صورها الصوتية إن وجدت، وذلك باستخدام ثنائيات مثل خَل (بفتح الخاء) - خِل (بكسرها)، مما يعطينا فونيمى الفتحة والكسرة القصيرتين، وربع (بفتح الراء) - ربع (بضمها)، وتعطينا فونيم الضمة القصيرة، وسلام - سليم، التى تعطينا فونيمى الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة، ثم أخيراً عود - عيد، وتعطينا الضمة الطويلة، والكسرة الطويلة وسرعان ما يتبين لنا أن المزيد من الثنائيات التى نعثر عليها لن يضيف إلى حصيلتنا جديداً، فنتيقن أنه قد اكتمل لدينا العدد الذى يكوّن نظام الحركات فى العربية الفصحى، ويشتمل على ست حركات منها ثلاث حركات قصيرة وثلاث طويلة. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا قد سبق أن تناولنا تطبيق نظرية الفونيم فى أبحاث

أخرى مما يحتويه هذا الكتاب، غير أننا نرى أن التكرار واجب هنا، لأننا - كما قلنا فى المقدمة - نهدف إلى ربط منهج عزل الفونيمات بمنهج تحديد الجرافيمات، أى الوحدات الخطية.

ونشرع الآن فى عزل الوحدات الخطية باتباع المنهج نفسه، وباستخدام الثنائيات على النحو التالى :

(١) بحر - نحر : (بسكون الحاء فيهما).

ب - ن وهنا نجد أن الفرق فى المعنى بين الكلمتين هو وجود الباء فى أول كلمة «بحر»، وتتميز الباء بنقطة تحتها، ووجود النون فى أول كلمة «نحر»، وتتميز النون بنقطة فوقها. وهكذا نجد أن اختلاف الوحدة الخطية يؤدى إلى اختلاف فى المعنى، لأن الوحدة الخطية لها دلالة فونيمية. ويلاحظ هنا أن اختلاف الوحدتين الخطيتين يرجع إلى موضع النقط لا إلى عددها.

(٢) بَتَّ - بَثَّ : (بالفتح وتضعيف التاء والثاء).

ت - ث وينشأ الفرق فى المعنى بين الكلمتين إلى وجود التاء فى إحداهما، وهى تتميز بنقطتين فوقها. ووجود الثاء فى الأخرى، وتتميز بثلاث نقط فوقها. وهنا نجد أن الوحدتين الخطيتين تختلفان من حيث عدد النقط لا من حيث موضعها.

(٣) يوم - نوم : وهنا تختلف الوحدتان الخطيتان من حيث عدد النقط
ى - ن وموضعها، فالياء تتميز بنقطتين تحتها. وتتميز النون

بنقطة واحدة فوقها. وجدير بالذكر أننا ما دمنا قد توصلنا في (١) إلى أن الباء والنون وحدتان أساسيتان (بحر - نحر) وتوصلنا في (٣) إلى أن الياء والنون وحدتان خطيتان أساسيتان (يوم - نوم) فإن ذلك يستتبع أن تكون الباء والياء وحدتين خطيتين أساسيتين. ولن يتعذر علينا إيجاد الثنائيات التي تثبت ذلك، مثل: بأس - يأس، رب - ري.

(٤) دم - ذم
د - ذ
: هنا نجد أن اختلاف الوحدتين الخطيتين الذي يستتبعه اختلاف في المعنى إنما يرجع إلى وجود الدال في كلمة «دم» وتتميز بعدم وجود نقط فوقها، ووجود الذال في «ذم» وتتميز بوجود نقطة فوقها. وإذن فلدينا فيما يتعلق بالنقط حالة رابعة هي أن وجود النقطة في إحدى الوحدات الخطية، وانعدامها في أخرى يؤدي إلى تغيير في المعنى. أما الحالات الثلاث الأخرى، وهي التي سبق التوصل إليها فهي: ١- موضع النقط، ٢- عددها. ٣- موضعها وعددها معاً.

(٥) روى - زوى
ر - ز
: وتنطبق هنا قاعدة وجود النقطة في إحدى الوحدتين الخطيتين وهما الزاي في «زوى» وانعدامها في الأخرى وهي الراء في «روى». فإذا أضفنا إلى هذه الثنائية كلمة ثالثة هي «ذوى» حصلنا على ثلاث وحدات خطية مختلفة هي الذال والراء والزاي، أي :

(٦) روى-زوى-ذوى

ر - ز - ذ فإذا رجعنا إلى (٤) حيث ثبت لنا اختلاف الذال عن الدال. فـإن ذلك يوصلنا إلى أن الدال بدورها تختلف عن الراء والزاى.

(٧) سَمَّ - شَمَّ : (بفتح الصوت الأول فى كل منهما وتضعيف الميم،

س - ش أى أنهما فعلان ماضيان) وهذا مثال آخر على وجود النقط فى إحدى الوحدتين الخطيتين وانعدامها فى الأخرى. وكذلك الحال بالنسبة للثنائيات ٨ - ١٠ :

(٨) أصفى - أضفى

ص - ض

(٩) طرف - ظرف : (بسكون الراء فيهما)

ط - ظ

(١٠) نبع - نبغ : (بالفتح فيها جميعاً)

ع - غ

(١١) جامد-حامد -خامد :

ج - ح - خ : وتمكننا هذه المجموعة من عزل ثلاث وحدات خطية جديدة تختلف كل منها عن الأخرى، فتختلف الجيم والخاء من حيث موضع النقطة، كما أن انعدام وجود النقطة فى الحاء ووجودها فى الجيم والخاء يجعل من الحاء وحدة خطية أساسية مستقلة عن كل من الاثنتين الأخريين، ومن ثم تختلف عنهما فى الدلالة.

وهنا يكون قد تجمع لدينا عشرون وحدة خطية يتفق بعضها من حيث الشكل، ولكن تختلف دلالة كل منها بسبب اختلافها من حيث وجود النقط أو عدمه، ومن حيث عدد تلك النقط، ومواضعها.

ونحن نلاحظ فيما يتعلق بالوحدات الخطية التى تمكنا من عزلها حتى الآن أن كل اثنتين أو ثلاثة منها تتفق من حيث الشكل، كتشابه العين والغين مثلا، أو تشابه الباء والتاء والثاء، ومن ثم فإن احتمال الوقوع فى خطأ الخلط بينها يكون كبيراً.

(١٢) فَرْض - قَرْض : إن هذه الثنائية تثبت لنا أن الفاء والقاف
ف - ق وحدتان خطيتان مستقلتان، تختلفان من حيث عدد النقط وتتشابه صورهما الخطية «الألوجرافات» فى موضعين هما أول الكلمة كما فى فرض - قرض أو وسطها كما فى يفتدى - يقتدى، ومن ثم فإنه فى هذين الموضعين لا يفرق بينهما سوى عدد النقط. أما عدا ذلك فإن صورهما الخطية تختلف بحيث لا يحتمل الخلط بينهما، وذلك كما فى شفٌ - شقٌ (بالفتح فيها جميعاً وتضعيف الفاء والقاف).

ويمكننا أن نستطرد فى بيان طريقة عزل الوحدات الخطية على الوجه التالى، وذلك فيما يتعلق بالقاف:

حيث أنه قد ثبت من الثنائية رقم (١) بحر - نحر أن الباء والنون وحدتان خطيتان مستقلتان.

وحيث أنه قد ثبت من الثنائية رقم (٣) يوم - نوم أن الياء والنون وحدتان خطيتان مستقلتان.

وحيث أنه قد ثبت من الثنائية رقم (١٢) فرض - قرض، أن الفاء والقاف وحدتان خطيتان مستقلتان. وحيث أنه يمكن من الثنائية برد - فرد، إثبات أن الباء والفاء وحدتان خطيتان مستقلتان.

إذن فإن القاف وحدة خطية مستقلة، كما أن كُلاً من الباء والفاء والنون والياء أيضاً وحدة خطية مستقلة يتغير معنى الكلمة إذا كتبت واحدة منها بدلا من الأخرى.

ونمضى فى البحث عن الثنائيات التى تستكمل لنا وحدات النظام الخطى للغة، فنجد أن ما تبقى منها لا يتشابه من حيث الشكل وليس به نقط. مما يجعل الشكل هو الأساس الوحيد للتفرقة بينها، وكذلك للتفرقة بينها وبين سائر الوحدات الخطية.

والثنائيات التى تعطينا هذه الوحدات الخطية، وهى الكاف واللام والميم والهاء والواو بيانها كما يلى :

(١٣) قلب - كلب : وتعطينا وحدة خطية جديدة هى الكاف ما دام قد
ق - ك ثبت أن القاف وحدة خطية مستقلة.

(١٤) لام - قام : (بفتح الميم فيهما) وتعطينا وحدة خطية جديدة
ل - ق هى اللام ما دام قد ثبت أن القاف وحدة خطية مستقلة.

(١٥) لام - لان : (بفتح الميم والنون) وتعطينا وحدة خطية جديدة
ل - ن هى الميم ما دام قد ثبت أن النون وحدة خطية مستقلة.

(١٦) مرج - هرج : (بفتح الميم والهاء وسكون الراء) وتعطينا وحدة
م - هـ خطية جديدة هى الهاء، ما دام قد ثبت أن الميم وحدة خطية مستقلة.

(١٧) هلع - ولع : (بالفتح فيها جميعاً) وتعطينا وحدة خطية جديدة
هـ - و هى الواو، ما دام قد ثبت أن الهاء وحدة خطية مستقلة. وتبقى لدينا وحدة خطية أرجأناها لأنها تشكل صعوبة للدارسين، وذلك لكثرة صورها الخطية. ولكننا نختار لها شكلا واحداً يرمز إليها وهو (ء) هذه الوحدة الخطية هى تلك التى تدل على الصوت الحنجرى المعروف بالهمزة. ونتوصل إليها عن طريق هذه المجموعة من الثنائيات التى يتضح منها تعدد صورها الخطية:

(١٨) ألـم - قلـم
إسم - جسم
أمور - خمور
مآل - منال
شأن - شحن
صائد - صامد
بارىء - بارع

سماء – سماع

مؤخر – مسخر : (بالضم ثم الفتح ثم الفتح مع التضعيف) .

سأل – سدل : (بالفتح فيها جميعاً) .

وهكذا لا نزال نختبر ما لدينا من مادة لغوية حتى يتبين لنا أن المزيد من البحث لن يضيف جديداً إلى هذه الحصيلة من الوحدات الخطية للأصوات الصامتة . ومن ثم فإننا نقرر أن هذا العدد هو كل ما يحتويه النظام الخطى للغة العربية . وأن هذه الوحدات الخطية التى توصلنا إليها ذات دلالة فونيمية .

بعد ذلك ننتقل إلى تحديد الوحدات الخطية الدالة على الحركات . ونحن نجد أن الوحدات الخطية الدالة على الحركات القصيرة هى : علامة الفتحة للدلالة على الفتحة القصيرة ، وعلامة الضمة للدلالة على الضمة القصيرة ، وعلامة الكسرة للدلالة على الكسرة القصيرة . وتوضع كل من الفتحة والضمة فوق الصوت الصامت الذى يسبق الحركة . أما الكسرة فتوضع تحته . ففى الفعل الماضى «كَتَبَ» توضع الفتحة فوق كل من الكاف والتاء والباء . فإذا كان مبنيًا للمجهول توضع الضمة فوق الكاف ، والكسرة تحت التاء ، والفتحة فوق الباء . أما الحركات الطويلة فتشمل الألف التى تدل على الفتحة الطويلة ، والواو التى تدل على الضمة الطويلة ، والياء وتدل على الكسرة الطويلة . ونستدل على هذا كله من الثنائيات الآتية :

(١٩) بر (بفتح الباء) –

بر (بكسر الباء) : وتعطينا علامتى الفتحة القصيرة والكسرة القصيرة .

(٢٠) بؤس - بأس : وتعطينا علامة الضمة القصيرة حيث قد توصلنا من الثنائية (١٩) إلى علامة الفتحة القصيرة .

(٢١) رباب - ربيب : وتعطينا علامتى الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة .

(٢٢) ذلول - ذليل : وتعطينا علامة الضمة الطويلة حيث قد توصلنا من الثنائية (٢١) إلى علامة الكسرة الطويلة .

وعند هذا الحد نكون قد تمكنا من عزل الوحدات الخطية التركيبية segmental graphemes وهى التى تدل على الأصوات الصامتة والحركات .

وننتقل بعدها إلى تحديد الوحدات الخطية التى تعرف بعلامات الترقيم، وعددها فى النظام الخطى للغة العربية عشر هى : الفصلة ، الفصلة المنقوطة ، النقطة أو الوقفة ، النقطتان ، الشرطة أو الوصلة ، علامة الاستفهام ، علامة التأثر ، علامة التنصيص ، علامة الحذف ، القوسان[٢] .

وعند هذه المرحلة من البحث يتعين علينا أن نستخدم الرمز الذى يحدد الوحدة الخطية ، وهو قوسان بزاويتين < > وذلك تمييزاً لها عن الوحدة الصوتية التى توضع بين خطين مائلين / / وعن الوحدة الصرفية التى توضع بين هذين القوسين { } . ويمكننا أن نجمع هذا كله بأن نقابل بين الوحدات الصوتية phonemes والوحدات الخطية graphemes على النحو التالى :

---

(٢) عبد العليم إبراهيم . الإملاء والترقيم فى الكتابة العربية : القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٥ ، ص ٩٧ .

١ - التركيبة:

الوحدة الصوتية	الوحدة الخطية	الوحدة الصوتية	الوحدة الخطية
/ ء /	< ء >	/ ض /	< ض >
/ ب /	< ب >	/ ط /	< ط >
/ ت /	< ت >	/ ظ /	< ظ >
/ ث /	< ث >	/ ع /	< ع >
/ ج /	< ج >	/ غ /	< غ >
/ ح /	< ح >	/ ف /	< ف >
/ خ /	< خ >	/ ق /	< ق >
/ د /	< د >	/ ك /	< ك >
/ ذ /	< ذ >	/ ل /	< ل >
/ ر /	< ر >	/ م /	< م >
/ ز /	< ز >	/ ن /	< ن >
/ س /	< س >	/ هـ /	< هـ >
/ ش /	< ش >	/ و /	< و >
/ ص /	< ص >	/ ى /	< ى >

الوحدة الصوتية	الوحدة الخطية
فتحة قصيرة	< ـَ >
ضمة قصيرة	< ـُ >
كسرة قصيرة	< ـِ >
فتحة طويلة	< ـا > أو صورتها الخطية (ى) كما في «جزَى»
ضمة طويلة	< ـو >
كسرة طويلة	< ـي >

٢ - علامات الترقيم:

الوحدة الصوتية	الوحدة الخطية
(١) النغمة المسطحة /←/	الفصلة <،>
(٢) النغمة المسطحة /←/	الفصلة المنقوطة <؛>
(٣) النغمة المسطحة /←/	النقطتان <:>
(٤) النغمة المسطحة /←/	الشرطة أو الوصلة <->
(٥) النغمة الهابطة /↓/	النقطة أو الوقفة <.>
(٦) النغمة المسطحة /↓/	علامة التأثر <!>
(٧) النغمة المسطحة /↑/	علامة الاستفهام <؟>

ويلاحظ أن الوحدات الخطية الثلاث الباقية لا تتصل بالتنغيم intonation وبيانها كما يلى :

٨ - علامة التنصيص < « » > ويوضع بين القوسين المزدوجين « » كل ما ينقله الكاتب من كلام غيره ملتزماً نصه وما فيه من علامات الترقيم.

٩ - علامة الحذف < ... > وتوضع عندما ينقل الكاتب جملة أو أكثر من كلام غيره للاستشهاد بها حتى إذا رأى الاستغناء عن بعضه فإنه حذف ما يستغنى عنه ويكتب ... بدل المحذوف.

١٠ - القوسان < ( ) > ويوضعان وسط الكلام وتكتب بينهما الألفاظ التى ليست من الأركان الأساسية لهذا الكلام مثل الجمل الاعتراضية.

غير أنه تجدر الإشارة إلى أن الوحدات الخطية الدالة على وحدات التنغيم والمبينة أعلاه ترتبط أيضاً بالمستوى النحوى، إذ أن الوحدة

الخطية ‹ . › مثلا توضع عند تمام المعنى فى نهاية الجملة التقريرية. كما أن ‹ ؟ › توضع بعد الاستفهام مطلقاً، أى سواء كان بإحدى الأداتين هل أو الهمزة أم كان بغيرهما من أدوات الاستفهام وذلك مما يخالف القاعدة فى التنغيم، تلك القاعدة التى تقضى بأن الجملة التى يكون الاستفهام فيها بإحدى هاتين الأداتين هى التى تنتهى بنغمة صاعدة / ↑ / أى ‹ ؟ ›. أما الجملة التى يكون الاستفهام فيها بغير هاتين الأداتين فتنتهى بنغمة هابطة / ↓ / أى بالوحدة الخطية ‹ . › شأنها فى ذلك شأن الجملة الخبرية[٣].

وتبقى وحدة خطية هامة هى «المسافة» space بين الكلمة والكلمة وترجع أهميتها إلى أنها ذات دلالة فونيمية، شأنها فى ذلك شأن سائر الوحدات الخطية (الجرافيمات)، إذ أنها التعبير الخطى للوحدة الصوتية المعروفة «بالوصلة» open juncture or transition ويتغير معنى ثنائيتين توجد فى إحداهما جرافيم «الوصلة» ولا توجد فى الأخرى، مثال ذلك مما أوردناه فى بحثنا بعنوان «علم اللغة وفن الجناس» قول أبى الفتح البستى :

إذا مَلكٌ لم يكن ذا هبه   فدعه فدولته ذاهبه

فوجود «المسافة» الخطية بين «ذا» و«هبة» فى الشطر الأول وعدم وجودها فى كلمة «ذاهبة» التى تقع فى الشطر الثانى يؤدى إلى اختلاف المعنى.

---

(٣) تمام حسان (دكتور)، اللغة العربية، معناها ومبناها، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٣٠ .

ولعل الأخطاء المطبعية هى خير مثال يوضح لنا ارتباط الوحدة الخطية بالوحدة الصوتية من حيث الدلالة. ولنضرب مثلا بهذه العبارة: فتلك أمور هم يعرفونها.. فهناك مسافة خطية تفصل بين كلمة «أمور» وبين الضمير المنفصل «هم». فإذا وقع خطأ مطبعى وكتبت «أمورهم» وكأنها كلمة واحدة، دون وجود هذه المسافة الخطية ذات الدلالة، فإن الحالة الإعرابية للضمير «هم» تتغير ويصبح مضافاً إليه، وهو ما يعادل فى اللغة الإنجليزية تغيير الضمير they إلى ضمير آخر هو their كما أن كلمة «أمور» تصبح معرفة بعد أن كانت نكرة تنتهى بعلامة التنوين.

ويمكننا أن نجمل الوحدات الخطية (الجرافيمات) التى توصلنا إليها فنكتبها فى حيز صغير على النحو التالى:

٢٨ صوتاً صامتاً:

‹ء ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ى›

٦ حركات: ‹ـَ ـُ ـِ ـا ـو ـيـ›.

١٠ علامات ترقيم: ‹، ؛ . : ـ ؟ ! « » ... ( )›.

١ مسافة.

وهكذا استطعنا أن نحدد الوحدات الخطية للغة العربية باتباع نفس المنهج الموضوع لتحديد الوحدات الصوتية. والخطوة التالية إذن هى أن نستخرج الصور الخطية (الألوجرافات) وفقاً للمنهج المتبع فى تحديد الصور الصوتية (الألوفونات). وسوف نتخذ من الوحدة الخطية (ب) نموذجاً لتطبيق ذلك المنهج. لقد سبق القول إن الصور الصوتية

للفونيمات تعرف بمواقعها فى الكلمة، ففى حالة المثال الخاص بالتاء /t/ الذى أوردناه آنفاً نجد أن الصورة الصوتية التى تعقبها نفخة هواء يكون مكانها قبل حركة يقع عليها النبر الرئيسى، كما فى كلمة tin أو attend، وتلك التى يحبس الهواء بعدها تقع قبل صوت صامت كما فى hatpin، والصورة التى يصحبها تدوير الشفتين تقع قبل الصوت /w/. وهذا هو ما نفعله حين نشرع فى تحديد الصور الخطية للوحدة الخطية (ب) التى اتخذناها نموذجاً.

وتبدأ الخطوة الأولى بالملاحظة، فنحن نلاحظ أن الصورة الخطية فى الكلمات الآتية ليست واحدة:

بادر (بـ). بحر (بحـ). يبدأ (ـبـ). يجب (ـب). كتاب (ب)

فإذا تعجلنا البت فيها قلنا إن (بـ) فى «بادر» تقع فى أول الكلمة، وكذلك فى بحر وهى صورة خطية أخرى تقع قبل الجيم والحاء والخاء والميم ويمكن أن تتبادل معها الموقع وهى حالة تعرف باسم free variation وأن (ـبـ) فى «يبدأ» تقع فى وسط الكلمة، وأن (ـب) فى «يجب» تقع فى آخر الكلمة، وأن (ب) فى «كتاب» تقع أيضاً فى آخر الكلمة. ثم نحاول أن نضيف إلى هذا الوصف شيئاً من التحديد فنقول إن (بـ) أولية متصلة، أى تتصل بما يليها من وحدات خطية، وأن (ـب) نهائية متصلة، أى أنها تتصل بما قبلها من وحدات خطية، وأن (ب) نهائية منفصلة، وهذه التسمية ليست جديدة، فقد حددها من قبل علم الخط العربى.. وإذن فهذه كلها صور خطية يقع كل منها فى موقع يختلف عن الآخر، فهى مستوفية للشرط الأول الذى حددناه للصور الصوتية من قبل، وهو عدم تبادلها المواقع، كما ينطبق عليها أيضاً

الشـرط الثـانى وهى أنهـا تـشتـرك كلهـا فى صفـة خطيـة عـامـة هى التى نعرفها بالباء. ولكى نتأكد من صحة استنتاجنا نورد أمثلة أخرى وندرج كل مثال تحت الصورة الخطية التابع لها، وذلك على النحو التالى :

أولية متصلة	وسطى متصلة	نهائية متصلة	نهائية منفصلة
(بـ)	(ـبـ)	(ـب)	(ب)
بادر	يبدأ	يجب	كتاب
بدأ	البيداء	قريب	مآب
بعث	يعاتبه	تعب	وجوب
بنت	قبيلة	جنب	دأب
بيت	نبات	نسب	أدب
بجس		مجيب	عذب
بحر		جيب	حرب
بخت			حزب
بما			ثوب

وعند هذا الحد نقـرر أن (ب) لها أربع صور خطيـة تقع كل صـورة منهـا فى موقع لا تقع فيـه الأخـرى. ثم نقـرر أيضـاً أن تبـادلهـا المواقع لا يغير من معنى الكلمة وإن كان يجعلها تبدو غريبة الشكل أو مضحكة. ويتضح ذلك من التغييرات التالية التى نحدثها عامدين :

بادر > ـبادر (تحولت من أولية متصلة إلى وسطى متصلة)
يبدأ > يـ بدأ (تحولت من وسطى متصلة إلى أولية منفصلة)
بحر > ب حر (تحولت من أولية متصلة إلى نهائية منفصلة)
يجب > يجـ ب (تحولت من نهائية متصلة إلى نهائية منفصلة)
كتاب > كتابـ (تحولت من نهائية منفصلة إلى أولية متصلة)

ونحن ندرك على الفور أن هناك خطأ فى مواقع الصور الخطية جعل الكلمات تبدو غريبة وإن كنا نستطيع أن نفهم معناها لأنه لم يتغير. ويتمثل هذا النوع من تبادل المواقع فى الأخطاء المطبعية التى يجدها كل من يقوم بتصحيح مسودات كتاب فى مرحلة الطبع، ونحن نرى اليوم كيف يعمد الخطاطون إلى كتابة الإعلانات والعناوين والأسماء التى تظهر على شاشة التليفزيون واضعين الصور الخطية فى غير مواضعها وذلك من قبيل الزخرفة أو لفت الأنظار إليها، فقد رأينا مثلا مجلة «الشعر» التى ظهرت حديثاً وقد كتب عنوانها «الشعر» وذلك بوضع الصورة الخطية الأولية للعين مكان الصورة الخطية الوسطى.

كما نلاحظ أن الباء الأولية المتصلة فى كل من بجس، وبحر، وبخت وغيرها تكتب «بـ» فى بعض المصادر منها على سبيل المثال «المعجم الوسيط» ١ / ٣٨-٤٢، والمعجم الوجيز / ٣٦-٣٩، كما تختلف فى خطوط الناس من شخص لآخر.

ونواصل البحث عن مزيد من الأمثلة لكى يكون التعميم الذى توصلنا إليه بشأن وجود أربع صور خطية للباء منطبقاً على كل الحالات. وسرعان ما نعثر على أمثلة تجعلنا ندخل من التعديلات ما يعطينا تعميماً أفضل تنطوى تحته الصور الخطية الجديدة التى اتضحت لنا. فنحن نجد أن ما أسميناه أولية متصلة (بـ) وأدرجنا تحته الكلمات : بادر، بدأ، بعث، بنت، بيت، بقر، أن (بـ) ترد فى كلمات أخرى فى الوسط وذلك مثل: تطابق، تدبير، ذبح، ربوع، زبانية، وباء. ومعنى ذلك أن تسمية (بـ) بالأولية لا تنطبق على هذه الحالات ويقتضى الأمر تعديلها. وليس من الرأى أن نسميها «وسطى» لأن هذه التسمية مخصصة لصورة

خطية أخرى هى (ـبـ) ولا يصح إطلاق نفس الاسم على صورتين خطيتين مختلفتين. ويخيل إلينا أن المشكلة قد حلت حين نتبين أن الباء فى كل تلك الكلمات (تطابق ، تدبير . .إلخ) تقع فى بداية أحد مقاطع الكلمة، ففى كلمة «تطابق» تقع فى بداية المقطع الثالث، وفى كلمة «تدبير» تقع فى بداية المقطع الثانى. إذن يمكننا تعديل التسمية بحيث نقول إن (بـ) «أولية مقطعية» أى ترد فى أول مقاطع الكلمة. وذلك يعنى أنها قد ترد فى أول الكلمة أو فى أول أى مقطع من مقاطعها. على أننا سرعان ما نتبين قصور هذه التسمية الجديدة. إذ نعثر على أمثلة أخرى تحتم إجراء تعديل جديد. فالصورة الخطية نفسها (بـ) توجد فى كلمات مثل «أبلج»، «أبعث»، «أبلوا» وتقع فيها فى نهاية المقطع لا فى أوله. وإذن فإن تسميتها «أولية مقطعية» لا تنطبق على هذه الحالة. ولا نجد مناصاً من تسميتها «مقطعية متصلة» فحسب أى تقع فى بداية المقطع أو نهايته. ويمكننا بعد ذلك تحديد موقعها بالنسبة لما يحيط بها من وحدات خطية أخرى ونصوغ ذلك كما يلى :

(أ) **مواضع(بـ)**: قبل كافة الوحدات الخطية ما عدا < ج ح خ م> حيث تقع صورة خطية يمكن أن تتبادل الموقع مع (بـ) وهى ( ) كما فى «بحر» إذ يمكن أن نكتب « » أو « » (انظر عمود ١)

١ - فى أول مقطع للكلمة، مثال ذلك : بادر، بدأ، بعث، بنت، بيت.

٢ - فى أول المقاطع التى تلى المقطع الأول أو الثانى، وذلك إذا وقعت بعد (ـا) التى تدل على الفتحة الطويلة، أو (ـو) التى تدل على الضمة الطويلة، أو (ـأ) التى ينتهى بها المقطع التالى، أو بعد الصور

الخطيـة (د)، (ذ)، (ر)، (ز)، (و) الوحـدات الخطيـة <د>، <ذ>، <ر>، <ز>، <و>. مثـال ذلك : تطابق ، ذنوبه ، يأبى ، أدبهم ، كذبهـا ، غربال ، حزبنا ، توبة .

٣ - فى نهاية أحد المقاطع إذا وقعت بعد همزة تعقبها فتحة قصيرة أو ضمـة قصـيـرة أو كسـرة قصـيـرة . مثـال ذلك : أبلـج ، أُبَّهـة (بضم الهمزة) ، إبّان ، ولا عبرة بالرسم الإملائى حيث تبدو (بـ) وكأنها تقع فى أول المقطع ، ولكن عند النطق بها يتبين أن موقعها هو نهاية المقطع ، ويتـضح ذلك إذا كتبنا كلمـة «أبلج» مثـلا كتابة مقطعيـة على النحو التالى : همزة فتحة قصيرة ب - ل فتحة قصيرة ج .

وبناء على هذا كله نقوم بتعديل العمودين الأولين على الوجه التالى مع تعديل التسمية إلى «مقطعية متصلة العجز» تمييزاً لهما عن (ـبـ) حيث ن «متصلة» تعنى «متصلة الصدر والعجز» .

الموضع رقم (١)	الموضع رقم (٢)	الموضع رقم (٣)
بادر	أدبهم	أَبلج
تطابق	كذبها	أُبّهة
ذنوبه	غربال	إبّان
يأبى	حزبنا	
	توبة	

ثم ننتقل إلى تحديد مواقع الصورة الخطية التى تتبادل الموقع مع (بـ) ، وفيما يلى بيان لمواقعها :

١ - فى أول مقطع للكلمة إذا أعقبتها الوحدات الخطية الآتية : <ج ح خ م>. مثال ذلك : بجس ، بحر ، بخت ، بما .

٢ - فى أول المقاطع التى تلى المقطع الأول أو الثانى، وسبقتها الوحدات الخطية ‹د ذ ر ز و›. مثال ذلك: أدبهم، كذبها، غربال، حزبنا، توبة.

ثم ننتقل إلى تحديد مواضع الصورة الخطية الثانية وهى (ـبـ) فنجد أننا فى حاجة إلى تعميم واحد، وتعديل التسمية إلى «وسطى متصلة الصدر والعجز» ونصوغ ذلك كما يلى :

(ب) مواضع (ـبـ) (انظر عمود ٢):

تقع وسط الكلمة فى غير المواقع التى تقع فيها (بـ) بصورتيها الخطيتين وندرج الأمثلة تحت العمود رقم ٢ دون إضافات. مع تغيير العنوان إلى «متصلة الصدر والعجز».

وإذ ننتقل إلى (ـب) نجد أننا لسنا فى حاجة إلى تعديل التسمية لأن الوصف «نهائية متصلة» لا ينطبق على سواها. ونحدد مواضعها كما يلى:

(جـ) مواضع (ـب) (انظر عمود ٣):

تقع فى نهاية الكلمة بعد كافة الوحدات الخطية ما عدا ‹ـا› التى تدل على الفتحة الطويلة و‹ـو› التى تدل على الضمة الطويلة والصورة الخطية (أ) وهى الهمزة المسبوقة بفتحة قصيرة، والصور الخطية (د، ذ، ر، ز، و) للوحدات الخطية ‹د، ذ، ر، ز، و›.

ويتبقى لدينا (ب)، وهنا أيضاً لسنا فى حاجة إلى تعديل التسمية، إذ أن الوصف «نهائية منفصلة» لا ينطبق على سواها، ونحدد مواضعها على النحو التالى:

(د) مواضع (ب) (انظر عمود ٤):

وتقع فى كافة المواضع التى لا تقع فيها (ـب) :

وبعد هذا كله نعيد كتابة جدول توزيع مواضع الصور الخطية الأربع للجرافيم (ب)، وذلك على النحو التالى :

١		٢	٣	٤
مقطعية متصلة العجز	مقطعية متصلة العجز	وسطى متصلة الصدر والعجز	نهائية متصلة	نهائية منفصلة
(بـ)		(ـبـ)	(ـب)	(ب)
١ - بارد	٣ - أبلج	يبدأ	يجب	كتاب
بدأ	أبّهة	البيداء	قريب	كآب
بر	إبّان	يعاتبه	تعب	وجوب
بعث		قبيلة	جنب	دأب
بنت		نبات	نسب	أدب
٢ - تطابق	٤ - بجس		مجيب	عذب
ذنوبه	بحر		جيب	حزب
يأبى	بخت			ثوب
أدبهم	بما			
كذبها				
غربال				
حزبنا				

ونمضى بعد ذلك فى اتباع هذا المنهج حتى نتمكن من تحديد كافة الصور الخطية (الألوجرافات) للوحدات الخطية (الجرافيمات) التى يتكون منها النظام الخطى للغة العربية، ثم نضعها فى جدول يضمها جميعاً مع وصف لمواقعها وأمثلة توضح تلك المواقع. وفيما يلى نموذج

لذلك الجدول وقد استوفينا فيه الباء كما حددنا صورها الخطية آنفاً، وكذلك الهمزة، أما بقية الوحدات الخطية فقد أدرجناها كما جاءت فى المراجع العامة (قاموس وبستر الجزء الأول ص ٦١) وأضفنا إليها الأمثلة والأقواس:

الوحدات الخطية (الجرفيم)	الوحدة الخطية (الجرافيم)	الصور الخطية (الألوجرافات)	الأمثلـــــة
/ء/	‹ء› ألف	أ ا ا	أحمد - نشأة - فئة - قراءة برىء - ظمآن - لؤم - نائم - رئة - تشاؤم - ولاء
/ب/	‹ب› باء	بـ ـبـ ـب ب	بادر - يبدأ - يجب - كتاب
/ت/	‹ت› تاء	تـ ـتـ ـت ت	تاج - يتابع - كتبت - نيات
/ث/	‹ث› ثاء	ثـ ـثـ ـث ث	ثقل - أثلج - يثابر - يهلث أثاث.
/ج/	‹ج› جيم	جـ ـجـ ـج ج	جماعة - الجامع - أثلج - زجاج
/ح/	‹ح› حاء	حـ ـحـ ـح ح	حوار - محور - مسح - كفاح
/خ/	‹خ› خاء	خـ ـخـ ـخ خ	خجل - صخور - سلخ - الصاروخ
/د/	‹د› دال	ـد د	دأب - يبدأ - امتد - بدد
/ذ/	‹ذ› ذال	ـذ ذ	ذرأ - نذير - نبذ - رذاذ
/ر/	‹ر› راء	ـر ر	ربوة - مربط - صبر - ظهور
/ز/	‹ز› زاى	ـز ز	زعم - بزر - غمز - فوز - برز
/س/	‹س› سين	سـ ـسـ ـس س	سعى - كسب - خمس - الناس
/ش/	‹ش› شين	شـ ـشـ ـش ش	شكل - مشروط - كبش - نقوش
/ص/	‹ص› صاد	صـ ـصـ ـص ص	صبر - اصطبر - بصيرة - بصيص - إخلاص
/ض/	‹ض› ضاد	ضـ ـضـ ـض ض	ضباب - رضاب - يضحك - بيض - قاض

الوحدات الخطية (الجرفيم)	الوحدة الخطية (الجرافيم)	الصور الخطية (الألوجرافات)	الأمثلـــــــة
/ ط /	‹ط› طاء	ط ـط ـط ط	طائر - بطر - غلط - السموط
/ ظ /	‹ظ› ظاء	ظ ـظ ـظ ظ	ظبى - الظل - غيظ - غلاظ
/ ع /	‹ع› عين	عـ ـعـ ـع ع	عبير - تعبير - جامع - سميع
/ غ /	‹غ› غين	غـ ـغـ ـغ غ	غلام - تغريب - بالغ - بلاغ - بلوغ
/ ف /	‹ف› فاء	فـ ـفـ ـف ف	فـرصـة - الفـرار - كف -- خلاف - ظروف
/ ق /	‹ق› قاف	قـ ـقـ ـق ق	قرأ - مقاعد - دقيق - المدقة - المدق - مذاق - سوق
/ ك /	‹ك› كاف	كـ ـكـ ـك ك	كـريم - الكرى - شـريك - حراك
/ ل /	‹ل› لام	لـ ـلـ ـل ل	لقى - يلهث - قبيلة - جمل - بغال - قبول
/ م /	‹م› ميم	مـ ـمـ ـم م	مـجـد - امـرأة - أليم - علم - لزم
/ ن /	‹ن› نون	نـ ـنـ ـن ن	نـوم - تـنـويـن - يمين - عين - عنان - عيون.
/ هـ /	‹هـ› هاء	هـ ـهـ ـه ه	هبة - مها - خطابه - لهاه
/ و /	‹و› واو	ـو و	وجد - مولود - وجود - دلو
/ ى /	‹ى› ياء	يـ ـيـ ـى ى	يشـرب - بيع - نسى - إياى - اشترى - روى

ولا يفوتنا أن ننوه هنا بأن للخط العربى أنواعاً عدة منها الكوفى، والمضفر، والنسخى، والثلث، والرقعة، والريحانى والديوانى[٤]. ولكل نوع من هذه الأنواع صور خطية تختص به ولا ينبغى أن يحدث خلط

(٤) الموسوعة الثقافية بإشراف الدكتور حسين سعيد. القاهرة. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص ٤٢٥ .

بينها ، فإذا كانت كتابة مادة مًّا بالخط الكوفى مثلا فمن غير المقبول أن تستخدم صور خطية تتبع نوعاً آخر من الخط كخط الرقعة مثلا . ذلك لأن من أهم أسس البحث العلمى الثبات على مبدأ واحد فى معالجة المادة اللغوية التى نقوم بتحليلها . غير أننا يمكن أن نختار نوعاً واحداً من أنواع الخطوط ونضع الوحدة الخطية التابعة له بين القوسين المميزين < > للدلالة على الوحدة الخطية فى سائر أنواع الخطوط ، فنكتب كلمة <كفاح> مثلا لكى ترمز إلى كافة الصور الخطية للكاف والفاء والحاء والفتحة الطويلة فى أنواع الخط المختلفة من رقعة وثلث وفارسى . . إلخ .

ونحن نعلم أن الوحدات الخطية - فيما عدا الهمزة - مطابقة للوحدات الصوتية ، فقد رأينا كيف أن صوت الباء /ب/ يعبر عنه خطيًّا بالصور الخطية الأربعة بـ ـبـ ـب ب . أما فى اللغة الإنجليزية مثلا فنجد أن بعض الوحدات الصوتية ، يعبر عنها خطيًّا بأكثر من وحدة خطية ، فصوت «الشين» مثلا يعبر عنه خطيًّا بأربع عشرة وحدة خطية (جرافيمات) هى[٥] :

- ci - s - sch - che - ch - sh - chsi - se - ce - ss - ssi - si - sci ti - وذلك فى كلمات مثل Fischer, cache, machine, ship, mission, tension, luscios notion, vicious, sure fuchsia, nausea, ocean, issue وهذا مما يشكل صعوبة للدارسين للغة الإنجليزية ، كما تشكل الصور الخطية المتعددة للهمزة صعوبة للدارسين للغة العربية . ومن مشكلات النظام الخطى للغة الإنجليزية أيضاً ما يعرف بالحروف الكبيرة capital letters ، فنجد بعض الدارسين يستخدمونها

(٥) W. Nelson Francis. **The Structure of American English**. New York: The Ronald Press Company, 1958, p. 454.

عشوائياً، كأن يكتبون كلمة paper مثلا على هذا النحو paPer وهو خطأ إملائى شائع أو يكتبون farmer باستخدام الصورة الخطية M فتبدو farMer :

ومن الأخطاء فى الهجاء فى اللغة العربية التصحيف وهو وضع النقط فى غير موضعها أو الخطأ فى عددها. كأن نكتب «أعترف»، وهى بالعين المهملة، «أغترف» بالغين المعجمة، أو نكتب «فرد» (بالفاء) «قرد» بالقاف و«خط» (بالخاء والطاء) : «حظ» (بالحاء والظاء). ولهذا السبب نجد أن المؤلفات القديمة تحرص على وصف الدال مثلا «بالدال المهملة» و«الذال» «بالمعجمة» فلفظ «مهملة» يستخدم دائماً للدلالة على عدم وجود نقطة مصاحبة لوحدة خطية لها نظير يتميز بنقطة (أو أكثر). كما أن لفظ «معجمة» يستخدم للدلالة على وجود النقطة أو النقط، كذلك توصف التاء بأنها «الفوقية المثناة» والباء بأنها «التحتية»، إذ كما سبق أن ذكرنا، تختلف معانى الكلمات باختلاف موضع النقط، وعددها، ووجودها أو عدم وجودها، والواقع أن التمييز بهذه الألفاظ مفيد، ولا ندرى سبباً للعزوف الآن عن هذه الوسيلة.

(انظر ما أوردناه عن ذلك فى البحث رقم (٣) بعنوان «علم اللغة وفن الجناس»).

أما الهمزة فإن ما يسبب صعوبة للدارسين هو تعدد صورها الخطية. وقد جعلنا الوحدة الخطية لها فى هذا البحث هى ‹ء› رغم أنها تكتب تقليدياً ‹ا› ونقول حين نتلو الأبجدية : ألف، باء.. إلخ. ولكنا قصدنا باستخدام الرمز ‹ء› أن يكون مقابلا للصوت الذى نصفه بأنه صوت

حنجرى انفجارى، والذى أعطى له الرمز /?/ فى الأبجدية الصوتية العالمية International Phonetic Alphabet، كما فى anta ? «أنت»، كما يستخدم له الرمز (') فى الكتابة الرمزية المستعملة فى نقل الحروف العربية إلى اللغات الأخرى transliteration إذا وقعت الهمزة فى وسط الكلمة أو آخرها كما فى mas'alah «مسألة» أو mala'a «مَلأ» أما إذا وقعت فى أول الكلمة فلا يكتب رمزها(٦). كذلك فإن استخدام «الألف» (ا) رمزاً للهمزة يحدث لبساً لأن الغرض من الألف أن تكون دعامة للهمزة فهى توضع فوقها حين تتبعها فتحة قصيرة أو ضمة قصيرة، وتحتها حين تتبعها كسرة قصيرة. وتتضح لنا صعوبة استخدام الهمزة من هذه الصور الخطية التالية :

<ء> : (أ إ ـأ ـإ ئـ ـئـ ء آ ـؤ ؤ ئ).

ولا تقتصر أهمية الهمزة على الناحية الخطية فحسب بل إن بعض صورها الخطية له دلالة نحوية، فنحن حين نكتب : سأل أحمد سؤالا، فإن «أحمد» يكون فاعلا. أما إذا كتبنا : سُئل أحمد سؤالا .. فإن «أحمد» تصبح نائب فاعل. كذلك إذا كتبنا : أعطى أصدقاءه هدايا، فإن «أصدقاءه» تكون مفعولا به، أما إذا كتبنا : أُعْطِي أصدقاؤه هدايا، فإن «أصدقاؤه» تكون نائب فاعل.

ومما يدل على أهمية النظام الخطى للغة أنه يكون عنصراً هامًّا من عناصر علم اللغة التقابلى contrastive linguistics، ذلك العلم الذى

(٦) **Webster's Third New International Dictionary**. Unabridged. Chicago: William Banton, 1961, Vol. I, p. 61.

يقوم على مقابلة الوحدات الأساسية للغة الأم واللغة الأجنبية التى يتعلمها الدارسون، وتشمل هذه الوحدات: الوحدات الصوتية (الفونيمات)، والوحدات الصرفية (المورفيمات) والتراكيب النحوية، والوحدات الثقافية، والوحدات الخطية (الجرافيمات). فإذا كنا نقابل بين اللغتين العربية والإنجليزية، فإننا ننوه بوجهين من أوجه الخلاف. أولهما أن الحركات (الفتحة القصيرة والضمة القصيرة والكسرة القصيرة) لا تظهر فى الكتابة العربية (حين تكون الكتابة بلا تشكيل. أما فى اللغة الإنجليزية فكل الحركات تظهر فى الكتابة. بيد أن هذا الاختلاف لا يشكل صعوبة لدارسى اللغة الإنجليزية، لأن الطفل العربى يتعلم تلك الحركات منذ الصغر وبخاصة حين يحفظ القرآن، ومن ثم فإن وجود الحركات فى الكتابة الإنجليزية لا يعد غريباً عليه. بيد أن ما يسبب صعوبة حقيقية هو كون اللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار، أما الإنجليزية فتكتب من اليسار إلى اليمين. ويظهر أثر هذا الاختلاف بين النظام الخطى لكل من اللغتين فى صحة كتابة الحروف وفى السرعة التى يكتب بها الدارسون، فنجدهم يبطئون فى الكتابة، كما أن كتابتهم تبدو مهتزة. ومن أثر هذا الاختلاف أيضاً البطء فى القراءة[٧]. وينطبق هذا القول أيضاً على الدارسين للعربية ممن يتكلمون الإنجليزية.

(٧) Robert Lado. **Linguistics Across Culture**. Ann Arbor: The University of Mechigan Press, 1957, pp. 108-8 .

ا	?, a:	خ	kh[x]	ش		غ		ن	n
ب	b	د	d	ص	s	ف	f	هـ	h
ت	t	ذ		ض	d	ق	q	و	w,u:
ث	θ	ر	r	ط	t	ك	k	ى	y,i:
ج	0000	ز	z	ظ	z	ل	l	- (فتحة)	a
ح	0000	س	s	ع		م	m	- (كسرة)	i
	0000							و (ضمة)	u

الأبجدية الصوتية لأصوات العربية الفصحى

والمنهج المتبع فى التحليل التقابلى لنظامى الخط فى اللغتين يبدأ بمقابلة الرموز، وذلك على النحو التالى[٨] :

العربية	الإنجليزية
ء، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ، و، ى	a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z
، ؛ ( ) ... - : ؛ . ، ! ؟	? ! , . ; : _ _ .. ( ) “ ”
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
بنط صغير . بنط كبير . بنط أسود . بنط أبيض .. الخ .	Capitals, italics, bold face, etc. (الحروف الكبيرة، الخط المائل، بنط أسود، الخ)
رقعة، ثلث، كوفى، الخ	
الاتجاه : من اليمين إلى اليسار .	Direction: From left to right (الاتجاه : من اليسار إلى اليمين)

(٨) المرجع السابق، ص ٩٨ فما بعدها .

أما الخطوة الثانية فيقارن بين الوحدات الخطية للحركات والأصوات الصامتة فى اللغتين، ويتضح من مقابلة الحركة المركبة /iy/ فى الإنجليزية بالكسرة الطويلة فى العربية أن الحركة المركبة فى الإنجليزية يعبر عنها خطيًا بأحد عشر رمزاً ومن هذه الرموز ما يتكون من حرفين كما هو مبين فيما يلى:

ومن أمثلتها : be, fee, sea, receive, people, key, machine, belief, formulae, quay, poenology.

أما فى العربية فالكسرة الطويلة يعبر عنها برمز واحد هو ‹ى› وصورها الخطية هى (ـيـ)، (ى). مثال ذلك : كبير، قيمة، فى.

ونكتفى بهذا القدر من بحثنا، وقد كان الهدف منه بيان المنهج المتبع فى علم اللغة لتحديد الوحدات الخطية، وارتباطه بالمنهج المتبع فى تحديد الوحدات الصوتية. وقد جعلنا من النظام الخطى للغة العربية مادة للدراسة، مع مقابلته بالنظام الخطى للغة الإنجليزية، وهذا المنهج يمكن تطبيقه بالنسبة لأى لغة أخرى.

المراجـــــع

المراجـع العربيـــة:

- تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية. معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣ .
- عبد العليم إبراهيم : الإملاء والترقيم في الكتابة العربية. القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٥ .
- على الجندى : فن الجناس. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٥٤ .
- الموسوعة الثقافية بإشراف الدكتور حسين سعيد. القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢ .
- إبراهيم أنيس (دكتور) وزملاؤه: المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية عنى بطبعه ونشره عبد الله بن إبراهيم الأنصارى. طبع على نفقة إدارة إحياء التراث العربى بدولة قطر ١٩٨٥، ١/ ٣، ٣٩ .

المراجـــع الانجليزيـــة:

- Bloch, Bernard and George Trager. **Outline of Linguistic Analysis**. Baltimore, Md.: Linguistic Society of America, 1942.
- Corder, S. Pit. **Introducing Applied Linguistics**. Penguin Education, 1973.
- Francis, W. Nelson. **The Structure of American English**. New York: The Ronald Press Company, 1958.
- Gleason, H.A. **An Introduction to Descriptive**

Linguistics. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

- Hall, Robert A. **Introductory Linguistics**. Delhi: Notilal Banarsidass, 1969.
- Hockett, Charles F. **A course in Modern Linguistics.** New Delhi: Oxford and Ibh Publishing Co., 1970.
- Lord, Robert. **Linguistics Across Culture**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1957.
- Lord, Robert. **Comparative Linguistics**. London: Teach Yourself Books, 1974.
- McIntosh, Angus and M.A.K. Halliday. **Patterns of Language**. **Papers in General, Descriptive and Applied Linguistics**. Longmans, second impression, 1967.
- Wallwork, J.F. **Language and Linguistics**. London: Heinemann Educational Books, 1969.
- **Webster's Third International Dictionary**. Unabridged. Chicago: William Banton, 1961.

(٨) علـــــم اللغــــــة
واللهجات العربية

يعد البحث فى اللهجات التى تتصل بلغة بعينها فرعاً هامّاً من فروع علم اللغة يسمى dialectogy ومن بين المصادر التى عنيت بلهجات العرب القديمة كتاب «مميزات لغات العرب» (ويلاحظ أن لفظ «لغات» هنا يعنى «لهجات») تأليف الأديب الكاتب والشاعر حفنى ناصف (بك) (١٢٧٢ - ١٣٣٨هـ/ ١٨٥٦ - ١٩١٩م). وهذا الكتاب أصله بحث قدمه المؤلف إلى مؤتمر العلوم المشرقية بمدينة ديانا فى أوائل المحرم سنة ١٣٠٤هـ، وطبعت الطبعة الثانية بمطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٧ .

أما الكتاب الثانى فهو «لهجات العرب»؛ تأليف العلامة المحقق أحمد تيمور (باشا) (١٢٨٨-١٣٤٨هـ/ ١٨٧١ - ١٩٣٠م) وقد طبعته الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ ضمن سلسلة المكتبة الثقافية (العدد ٢٩٠).

وفى بحثنا هذا نعتمد على هذين المصدرين، ونسوق أولا بعض ما جاء فى كتاب «مميزات لغات العرب» ونذكر عند كل مرحلة رقم الصفحة التى وردت بها نفس المعلومات فى كتاب لهجات العرب. وبعد أن ننتهى من ذلك نعيد كتابة النصوص وفقاً للمنهج المتبع فى علم اللغة الحديث، وهى النصوص التى سبق أن أوردناها من الكتاب الأول. وبالله التوفيق.

- كتاب مميزات لغات العرب (ص٩-١٥، ٢٠-٢٣، ٢٧-٣٢):

يخص حفنى ناصف بالبحث الباب الأول الذى يضمّن الأشياء التى انفردت بها شعوب مخصوصة من العرب، وامتازت بذلك لغتهم عن اللغة الشائعة بين أحبائهم...

ويقول موضّحاً : «واللغة العربية وإن كانت فى ذاتها لغة واحدة مغايرة للغة الفرنسيين والإنجليز والألمان وبقية الأمم، فإنها تتعدد بالنسبة للاختلافات التى توجد فى ألسنة المتكلمين بها، فلغة هُذيل غير لغة عُقيل، كلتاهما غير لغة قيس، وكل منهما غير لغة أسد. والأربع تتميز عن لغة تميم، ويغاير الجميع لغة الحجاز وهلُمَّ جرًا...» (ص ٥).

وقد حاول المؤلف أن يربط بين اللهجات العربية وبعض اللهجات الإقليمية فى مصر وغيرها، مرجّحاً أن أهالى تلك الأقاليم لابد وأنهم ينتمون أصلا إلى أهل تلك اللهجات العربية القديمة التى نقلوا عنها.

وقد قسم حفنى ناصف كتابه هذا إلى تسعة مطالب حدّدها على النحو التالى :

- المطلب الأول : فى الإبدال (ص ٩-١٥).
- المطلب الثانى : فى أوجه الإعراب (ص ١٦-٢٠).
- المطلب الثالث : فى أوجه البناء والبنية (ص ٢٠ - ٢٣).
- المطلب الرابع : فيما يتردد بين الإعراب والبناء (ص ٢٣ - ٢٥).
- المطلب الخامس : فى التصحيح والإعلال وما يشبههما (ص ٢٥-٢٧)

- المطلب السادس : فى الزيادة والنقص (ص ٢٧ - ٣٢) .
- المطلب السابع : فى الإدغام والفك (ص ٣٢ - ٣٤) .
- المطلب الثامن : فى هيئة التلفظ (ص ٣٤ - ٣٦) .
- المطلب التاسع : فى المترادف (ص ٣٦-٤٣) .

وسوف نكتفى فى بحثنا هذا بنقل ما أورده العلامة حفني ناصف فى المطلب الأول، والثالث، والسادس، ثم نتبعها بتحليل ما ورد بها تحليلاً علمياً وفقاً لمبادئ علم اللغة الحديث، وخلال ذلك نشير إلى مواضع ورودها فى المصدر الثانى لبحثنا وهو كتاب «لهجات العرب» للعلامة أحمد تيمور (باشا)، وبالله التوفيق.

(أ) المطلب الأول (ص٩-١٥)

- فى الإبدال:

الإبدال هو وضع حرف مكان آخر، وينقسم إلى قسمين: إبدال قياسىّ، وإبدال سماعىّ.

(يلاحظ أن المؤلف يستخدم هنا لفظ «حرف» شأنه فى ذلك شأن مصنّفى كتب التراث، والصحيح هو استخدام لفظ «صوت» لأن الإبدال يتبع علم الأصوات).

(فالأول) مثل إبدال المدّ الزائد الواقع ثالثاً فى المفرد همزاً فى تكسيره على صيغة منتهى الجموع، كقلادة وقلائد، وصحيفة وصحائف، وعجوز وعجائز، ومثل إبدال الهمزة الساكنة الثانية فى الكلمة من جنس حركة ما قبلها نحو آمَنْت أُومنُ إيماناً، الأصل، أأْمَنْت أُؤمنُ إئماناً، وجملةُ الحروف التي يُبْدَل بعضُها من بعض إبدالا قياسيّاً

تسعةٌ : الهمزة والألف والواو والياء والتاء والطاء والدال والميم والهاء، وجمعها ابن مالك بقوله (هَدَأْتُ مُوطيا) وهذا النوع من الإبدال لا مَناصَ للمتكلم باللغة العربية من استعماله، لكن فى المواضع التى عُيِّنَتْ له فى علم الصرف، بحيث يُعدُّ مُخْطئاً إذا نطق بالأصل، كأن يقول : (قلايد وصحايف وعجايز) و(أأمنت أؤمن إئمانا).

(والثانى) وهو الإبدال السماعى مثل إبدال الهمزة المبدوء بها فى الكلمة عَيْناً فى لغة تميم وقَيْس. يقولون فى إنّك عنّك، وفى أنْتَ عَنْتَ، ولا ضابط للحروف التى يبدل بعضها من بعض فى هذا النوع، وليس للمتكلم باللغة العربية أن يستعمل هذا النوع من الإبدال إلا إذا أراد أن يُحاكِى أصحابه (أى أصحابَ هذا النوع) فمن شاء الجَرْىَ على لغة تميم وقيس مثلا قال : عِنك وعَنْتَ، ومن شاء متابعة جمهور العرب قال : إنك وأنت.

والمقصود لنا بالكلام فى هذه الرسالة هو النوع الثانى، لأنه هو الذى يخص قوماً دون قوم، فلنذكر منه جملة مسائل :

(**المسألة الأولى**) تبدل الياء الواقعة بعد عين جيماً فى لغة قُضاعةَ فيقولون (الراعِجْ خرج مَعِجْ) أى الراعِى خرج مَعِى و(الساعِج يدَّعِجْ أنه أفضل من يَعِجْ) أى الساعِى يَدَّعِى أنه أفضل مَنْ يَعِى. وعُلماء اللغة يسمون ذلك عَجْعَجَةَ قُضاعةَ. وقُضاعةُ حىٌّ باليمن ينتمون لعمْرِو بن مالك بن حمْيَر الملقَّب بقُضاعة، ومعنى قُضاعة فى الأصل الفَهْدُ، ومنهم القاضى القُضاعىُّ وهو أبو عبد الله محمد بن سَلامة من مشاهير المحدِّثين (انظر لهجات العرب / ١٥-٣٨).

(المسألة الثانية) تبدل الياءُ مطلقاً جيماً فى لغة فُقَيْم. أنشد أبو زيد:

يارَبِّ إنْ كُنْتَ قبلت حَجَّتِجْ   فلا يزال ساحِجٌ[١] يأتيك بِجْ

أى حَجَّتى وبى. والساحُج: السريعُ من الدواب. وقال الحَماسيُّ:[٢]

خالي عُوَيْفٌ وأبو عَلِجٌ   المُطْعِمانِ الضيف فى العَشِجْ

وقال أبو عمرو (بن العلاء): قلت لرجل من حَنْظلةَ مِمَّنْ أنت فقال: فُقَيْمجٌ فقلت من أيّهم فقال: مُرِجٌّ أى فُقَيْمىٌّ ومُرِىٌّ، فتلخص من ذلك أنهم يبدلون الياء جيما سواء كانت متحركة أو ساكنة مخففة أو مشددة، وسواء وقعت قبلها العينُ أو لم تقع، فلغةُ قُضاعةَ فى هذا الإبدال بعضُ لغة فُقَيْم، وفُقَيْمٌ هذه هى فُقيم دارِم لا فُقَيم كنانَةَ نَسَأةُ الشهورِ فى الجاهلية، أى الذين كانوا يؤخّرون حُرْمَةَ الأشهر الحُرم إلى غيرها من الشهور، وفيهم نزل قوله تعالى ﴿إنما النسيءُ زيادةٌ فى الكُفْر﴾ والنسبةُ إلى فُقَيْم كنانة فُقَمِىّ وإلى فُقَيْم دارِم فُقَيْمىّ، ومن العرب من يعكس هذا الإبدال قال الشاعر:

إذا لم يكُنْ فيكُنَّ ظِلٌّ ولا جَنًى   فأبعَدكُنَّ اللهُ مِنْ شَيَراتِ

أى شَجَرات

---

(١) ورد فى لسان العرب لابن منظور. طبعة دار المعارف. القاهرة ١٩٧٩، ٦/٥٢٧ مادة «الجيم» البيت: * فلا يزال شاحج يأتيك بِجْ * بالشين المعجمة.

(٢) فى اللسان، المصدر السابق: وقال خلف الأحمر: أنشدنى رجل من أهل البادية:

خالى عُويفٌ وأبو عِلجٌ
المطعمان اللحم بالعشِجٌ
وبالغداة كِسَرَ البرْنِجٌ
يريد علىٌّ، والعِشى، والبرِنىٌّ

(**المسألة الثالثة**) تبدل الحاء عينا فى لغة هذيل فيقولون (اللَّعْمُ الأَعْمَرُ أعْسَنُ من اللعْمِ الأبيض) أى اللحمُ الأحمرُ أحسنُ من اللحم الأبيض. ويقولون (عَلَتْ العَياةُ لكلِّ عَيٍّ) أى حَلَت الحياةُ لكل حَيٍّ، وعلى لغتهم قرأ ابن مسعود: عَتَّى عين، فأرسل إليه عمر رضى الله عنه: إنَّ القرآن لم ينزل على لغة هُذَيْل فأقْرِئ الناس بلغة قُرَيْش. ويسمى هذا الإبدال عند العلماء فَحْفَحة هُذيْلٍ: وهُذَيْلٌ حَيٌّ من مُضَرَ أبوهم هُذَيْلُ بن مُدْرِكةَ بنِ إلياس بن مضر (انظر لهجات العرب / ١٣٣، ١٣٤).

(**المسألة الرابعة**) تبدل الهمزة المبدوء بها عينا فى لغة تميم وقَيْس، فيقولون (عِنَّك فاضلٌ) أى إنكِ و(عَنْتَ كريمٌ) أى أنت و(عِذَنْ أكرمْك) أى إذَنْ. ويسمى هذا الإبدال عَنْعَنة تميم وقيس. وتميمٌ شَعْبٌ عظيم أبوهم تميم بن مُرٍّ بن أدّ بن طابخة وقيسٌ قبيلةٌ أبوهم قيسُ عَيْلانَ واسمهُ الناسُ واسمُ أخيه الياسُ والناسُ والياسُ ولَدَا مُضَر لصُلْبه على ما اعتمد النَّسَّابُون. والقَيسانِ من طيٍّ قيسُ بن عَنَّاب وقيس بن هَذَمَةَ بن عَنَّاب. وقد توسع فى ذلك سُكَّان البوادى فى الديار المصرية إذ يبدلون الهمزة المتوسطة عينا فيقولون (اسْعَل الله) أى اسأله.

(**المسألة الخامسة**) تبدل لامُ التعريف ميماً فى لغة حِمْير فيقولون: (طابَ امْهواءُ وصَفَا امْجَوٌّ) أى طاب الهواء وصفا الجو. ومن ذلك قوله عليه الصلاة والسلام يخاطب بعض الحِمْيَرِيِّين: (ليس مَنَ امْبِرِّ امْصيامُ فى امْسَفَرِ) (ليس من البر الصيام فى السفر) ويسمى هذا الإبدال طُمطُمانِيَّة حِمْير. ويمكن أن يخرّج عليها قول العوام فى الديار المصرية كلها إلا مديرية الشرقية (امْبارح) يعنون البارح، وهو أقربُ يوم مضى

وأهل مديرية الشرقية يقولون (البارح) كما يقول جمهور العرب (انظر لهجات العرب / ١٠٢-١٠٨).

(**المسألة السادسة**) تبدل كافُ المؤنثة شيناً فى لغة ربيعة عند الوقف على الكلمة، ومنهم مَنْ يُبْدل هذا الإبدال فى الوصل فيقولون (منْشِ وَعَلَيْشِ) أى منك وعليك وقد روى قول الشاعر يُخاطب الظبْيَةَ:

فعَيْنكِ عَيْناها وجِيدُكِ جِيدُها ولكن عَظْمَ الساقِ منْكِ دَقِيقُ

بإبدال كافات الخطاب شينات هكذا:

فَعْينُشِ عَيْناها وجِيدُشِ جِيدُها ولكن عَظْمَ الساقِ منْشِ دَقِيقُ

(فى لهجات العرب / ٦١: بلفظ «فعيناش»، وبلفظ «رقيق»)

وحكى بعضهم أنه سمع أعرابية تقول لجاريتها (ارْجعى وَراءَشِ فإنَّ مَـوْلاشِ يُناديشِ) أى وَراءكِ ومَـوْلاكِ يُناديك. ويسمى هذا الإبدال كَشْكَشةَ ربيعةَ وفائدةُ هذا الإبدال الفرقُ بين خطاب المذكر والمؤنث عند الوقف، ولا فائدةَ له عند الوصل (انظر لهجات العرب / ٦١-٧٩).

(**المسألة السابعة**) تبدل كافُ المذكر سيناً فى لغة ربيعة ومُضَرَ، فيقولون (منْسَ وعَلَيْسَ) أى منْكَ وعَلَيْكَ. ويقولون: (عَرَفْتُسَ لَمَّا أنْ نَظَرْتُسَ) أى عرَفْتُك لما أن نَظَرْتُك. ويسمى هذا الإبدال كَسْكَسَةَ ربيعة ومُضَرَ، وفائدتُها كفائدة الكَشْكَشةِ، وسيأتى للكَشْكَشة تفسير آخر. (انظر لهجات العرب / ٨٠-٨٥).

(**المسألة الثامنة**) تبدل الكافُ مطلقاً شيناً فى لغة اليمن، سُمِع أحدُهم فى عرفة يَقول (لَبَّيْشَ اللهم لَبَّيْشَ) أى لبيك، ويسمى هذا

الإبدال شَنْشَنَةَ اليمن، وكأن هذه الشنشنة أصل لغة شَرويدةَ وزَنْكلون وما حَوْلَهما من مديرية الشرقية حيث يبدلون الكاف في نحو كَلب وكشْك وكَمُّون شيناً أو حَرْفاً يقرُب من الشين (انظر لهجات العرب / ١٢٢، ١٢٣).

(**المسألة التاسعة**) تبدل السينُ المهملة تاءً فوقيّة فى لغة اليمن أيضاً، فيقولون (النّات بالنّات) أى الناسُ بالناس. وهذا الإبدال يسمى بالوَتْم، ولعلّه منشأ قول العوامِّ فى عثمان وثعلب وثعبان (عتْمان وتَعْلب وتعْبان) بأن يكونوا حَرَّفُوا أولا الثاء المثلثة سيناً ثم أبدلوا السين تاءً على لغة اليمن (انظر لهجات العرب / ١١٨-١٢١).

(**المسألة العاشرة**) تبدل العين الساكنة نوناً إذا جاوَرَت الطاءَ فى لغة سَعْد بن بكر وهُذَيْل والأزد وقيس، والأنْصار يقولون (أنْطاهُ دِرْهَماً) أى أعْطاه وقد قرئ (إنّا أنْطَيْناكَ الكَوثَر) وروى فى الدعاء (لا مانعَ لما أنْطَيْتَ) وفى حديث عطية السَّعْدى (فإن اليَدَ العُلْيا هى المُنْطيةُ واليد السفْلى هى المُنْطاةُ) يعنى المُعْطِيَة والمُعْطاة، ويسمى هذا الإبدال بالاسْتِنْطاء، وهو شائع فى لغة الأعراب بصحارى مصر (انظر لهجات العرب / ١١٣-١١٧).

(**المسألة الحادية عشرة**) تبدل الميم باءً والباءُ ميماً (قيّد بعضهم ذلك بأوائل الكلمات) فى لغة مازن. يقولون: (بات المَعيرُ) أى ماتَ البعيرُ، و(مانَ المَدْرُ فى السِّباء) أى بانَ البَدْرُ فى السماء.

ومما يَحْسُن إيرادُه هنا ما رواه المبرّد أن بعض أهل الذمّة قَصَدَ أبا عثمان المازنى إمامَ الصرفيين فى زمانه ليقرأ عليه كتاب سيبويه وبَذَلَ له مائة دينار فى تَدْريسه إياه، فامتنع أبو عثمان من ذلك. قال: فقلت له

جُعلت فداك أَتَرُدُّ هذه المنفعةَ مع فاقتك وشدة إضاقَتك . فقال : إن هذا الكتاب يشتمل على ثَلَثمائة وكذا وكذا آية من كتاب الله عز وجل ولَسْتُ أرى أن أمَكنَ منها ذمِّيًا غَيْرةً على كتاب الله وحَميَّةً له . قال : فاتفق أنْ غَنَّتْ جارية بحضرة الواثق بالله بقول العَرْجِيِّ :

أظَلُومُ إن مُصابَكُم رَجُلاً ... أهْدَى السلامَ تَحيَّةً ظُلْمُ

فاختلف مَنْ كان بالحضرة فى إعراب رَجُلاً ، فمنهم مَنْ نَصَبَه وجعله اسم إن ، ومنهم من رفعه على أنه خبرُها ، والجاريةُ مُصرَّة على أن شيخها أبا عثمان المازنى لَقَّنها إياه بالنصب ، فأمرَ الواثق بإشخاصه ، قال أبو عثمان : فلما مَثَلْتُ بين يديه قال ممن الرجل قلت من بنى مازنٍ قال أىّ الموازن أمازنُ تميم أم مازنُ قيسٍ أم مازن ربيعة قلت من مازن ربيعة ، فكلمنى بكلام قومى وقال (با اسمُكَ) لأنهم يقلبون الميم باء والباء ميما ، قال : فكرهتُ أن أجيبَه على لغة قومى كيلا أواجهه بالمكر فقلت بَكْر يا أمير المؤمنين ففَطِنَ لما قصدته وأعجب به ، ثم قال : ما تقول من قول الشاعر (أظلوم إن مصابكم رجلا) . أترفع رجلا أم تنصبه ، فقلت ل الوجه النصبُ يا أمير المؤمنين ، فقال ولم ذلك ، فقلت إن مُصابكم صدرٌ بمعنى إصابَتكم ، فأخذ اليزيدىُّ فى مُعارضتى ، فقلت هو بمنزلة ولك إن ضَرْبَك زيداً ظلمٌ فالرجل مفعول مُصابكم وهو منصوب به الدليل عليه أن الكلام مُعلَّق إلى أن تقول ظُلْم فيتم ، فاستحسنه الواثقُ وقال هل لك من ولد فقلت نعم بُنَيَّةٌ يا أمير المؤمنين ، قال : ما قالت لك عند مَسيرك ، فقلت : أنشدت قول الأعشى :

أيا أبَتا لا تَرِمْ عِنْدَنا ... فإنَّا بخَيْرٍ إذا لَمْ تَرِمْ
أرانا إذا أضْمَرَتْكَ البلا ... دُ نُجْفَى وتُقْطَعُ مِنَّا الرَّحِمْ

قال : فما قُلْتَ لها، قال : قلتُ قولَ جرير :

ثِقى باللهِ ليْسَ له شَريكٌ ومِنْ عندِ الخليفةِ بالنَّجاحِ

قال : على النجاحُ إن شاء الله تعالى، ثم أمر لى بألف دينار وردنى مُكْرَماً. قال المبرد : فلما عاد إلى البصرة قال لى كيف رأيتَ يا أبا العبَّاس، رَدَدْنا لله مائة فعوَّضنا ألفا.

وأهلُ مديرية الدقهلية وبعض الغربية يبدلون هذا الإبدال ولكن لا فى كل المواضع بل يبدلون الباء الساكنة إذا تلاها نونٌ فيقولون (يا امْنى الجِمْنة وَقَعَتْ على التِّمْن) أى يا ابنى الجبنة وقعت على التِّبْن، وقسم دَيْرُوط من مديرية أسيوط يبدلون الميم باءً فى بعض الكلمات فيقولون (اقْعُدْ بكانَك) أى مكانك، ولا يبعد عندى أن تكون الباء فى لفظة بَكَّة مبدلةً من الميم فى لفظة مَكَّة أو بالعكس جرياً على لغة مازن هذه، إذ لا ضرورة لنا إلى القول بأن الواضع وضع مادَّتَيْن مستقلتين لمعنى واحد ما دام لنا مَنْدُوحةٌ عنه.

(**المسألة الثانية عشرة**) تبدل التاء هاء فى الوقف عند طيئ، سُمع من بعضهم (دَفْنُ البَناهْ من المَكْرُماهْ) أى البنات والمكْرُمات، وفى مديرية المنوفية عدةُ قُرى تبدل هذا الإبدال فنقول (يا بهْ) تريد يا بِنْت بإسقاط النون، ومن العرب من يعكس هذا الإبدال فيبدل هاء التأنيث تاء فى الوقف كما يفعل بها فى الوصل. سمع بعضهم يقول : يا أهل سُورة البقرَتْ، فقال مُجيبٌ : ما أحفظُ منها ولا آيَتْ.

وعلى هذا قول أهل الشام فى الوقف (تعلَّمْتُ الفَلْسَفَتْ) و(قرأت الكُتُبَ الأدَبيَّتْ) ونحو ذلك، والفصيح المشهور الوقف بالتاء

في جمع المؤنث السالم وبالهاء في المفرد. (مميزات لغات العرب / ٩-١٥).

(ب) المطلب الثالث (ص ٢٠-٢٣)

- في أوجه البناء والبنية:

هي أربعة: الضم والفتح والكسر والسكون. وحركات البناء والبنْية وسكونهما لا تتغير أبداً، وعلى حسَب ما سُمع اللفظُ يجب النطق به، فما سمع بالفتح لا يجوز ضمه، وما سمع بالكسر لا يجوز سكونه وهَلُمَّ جرًّا، وقد ضبط جميعَ ذلك علماءُ الصرف واللغة، ويمكن تقسيم ذلك إلى قسمين أيضاً، قِسْم عليه جمهور العرب، وقسم اختصّ به بعضُ القبائل، وهذا محل كلامنا، فلنذكر شيئاً مما تحقق لنا انتسابه من ذلك.

(**المسألة الأولى**) المشهورُ في إمّا التي للتفصيل كسرُ الهمزة، قال تعالى: ﴿**فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً**﴾ (محمد ﷺ : ٤) ولغة تميم، وقيس، وأسد، فتحُ الهمزة، فتكون صورتها كأمّا الشرطية. قال شاعرهم:

بالَيْتَما أمُّنا شالَتْ نَعامَتُها أمَّا إلى جَنَّة أمَّا إلى نار

روى بفتح الهمزة في الموضعين، ولا تفتحها العامَّةُ إلا نادراً، والاستعمال الغالب الكسرُ، وأكثرُ منه الاعتياضُ عنها بحرف (يا) كقولهم (العددُ يا جَوْز يا فَرْد) أي إمّا زوج وإمّا فرد.

(**المسألة الثانية**) المشهورُ في مثل يا أيُّها الناسُ بناءُ الهاء على الفتح ووَصْلُها بألف تظهر عند الوقف، ولغةُ بني مالك من بني أسد ضمُّها

فيقولون : (يا أيُّهُ الناسُ ويا أيُّهُ الرجلُ) ، إلا إذا تلاها اسم إشارة فتفتح اتفاقا كيا أيُّهَذا .

(المسألة الثالثة) المشهورُ فتحُ ياء المتكلم إذا أضيف إليها جمعُ مذكر سالمٌ ، نحو ضاربيَّ وطالبيَّ ، وفى التنزيل ﴿ **مَّا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ** ﴾ (إبراهيم : ٢٢) وفى الحديث : «أوَ مُخْرِجِيَّ هُمْ» . ولغة بنى يَرْبوع كسرُها فيقولون ضاربيِّ وطالبيِّ وقرئ : وما أنتم بمُصْرِخيِّ . وبنُو يربوع حيٌّ من تميم أبوهم يَرْبُوعُ بن حَنْظَلة بن مالك ومنهم مُتَمِّم بن نُوَيرة الصحابى (رضى الله عنه) .

(المسألة الرابعة) المشهور أن أحرف المضارعة دائما مفتوحة ما لم يكن الفعل رباعيّاً فتُضمُّ ، ولغة بَهْراءَ كسرُها مطلقاً ، فيقولون فى نحو : نَعْلم أنَّكَ تَعْطى الفُقَراء وتأخذ بيد الضُّعَفاء : (نِعْلَم أنك تِعْطى الفُقَراء وتِئْخذ بيد الضُّعفاء) .

(هذا مقتضى إطلاق كثير ، لكن نص الرضى على أن جميع العرب ما عدا الحجازيين يجوّزون كسر حروف المضارعة جميعا فى ثلاثة مواضع وما عدا الياء فى ثلاثة أيضاً ، فالثلاثة الأولى مضارع أبَى وحَبَّ ونحو وَجِلَ من كل ثلاثى واوى الفاء على فَعِل بكسر العين والثلاثة الثانية مضارع الثلاثى المبنى للفاعل على فَعِل بكسر العين نحو عَلِم وخالَ وشَقَى وعضَّ ومضارع ما أوّله همزة وصل مكسورة نحو اسْتَغْفَرَ ومضارع ما أوله تاء زائدة نحو تكلم وتغافل وتدحرج) .

وبَهْراءُ بَطْنٌ من تميم ، قال شاعرهم :

لو قُلْتَ ما فى قَوْمِها لم تِيثَمِ ... يَفْضُلُها فى حَسَبٍ ومِيسَمِ

أى لم تَأثَمْ لو قلت ذلك وهذا الكسر يسمى عند العلماء تَلْتَلَةَ بَهراء، وللشَّعْبى مع ليلى الأخْيَليّة فى كسر نون المضارعة نادرة مشهورة. ولغةُ بَهْراء هذه شائعةٌ فى الديار المصرية بين سكان المَدَر أكثر من سكان الوَبَر.

(**المسألة الخامسة**) المشهور فى كاف الخطاب المَتْلُوّة بالميم الضمُّ. قال تعالى: ﴿**لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم...**﴾ (التوبة: ١٢٨). وبنو كَلْب يكسرونها إذا سُبقت بكسرة أو ياء، فيقولون (جئتُ من دياركِمْ) و(السلامُ عليكِمْ) ويسمى ذلك بِوَكْمِ بنى كَلْب.

(**المسألة السادسة**) المشهورُ فى هاء الغيبة المَتْلُوّة بالميم أن تُبنى على الضم، ما لم يقع قبلها كسرة أو ياء فتكسر، قال تعالى: ﴿**سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ...**﴾، وبنى كلب يكسرونها مطلقاً فيقولون: (لم يَكُنْ مِنْهِم وإنما أقَمْنا بينَهِم وأخَذْنا عنْهِم)، ويسمى ذلك بَوهْم بنى كلب، ولا أثر للوَهْم والوكَمْ عند أهل بلادنا كأنما لم يكن بينهم أحدٌ من بنى كلب.

(**المسألة السابعة**) المشهورُ فى (مَعَ) البناء على الفتح، قال تعالى حكاية عن نوح عليه السلام ﴿**يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا**﴾ (هود: ٤٢) ولغةُ ربيعة وغَنْم بناؤُها على السكون فيقولون: (غَدَا مَعْ أبيه وراحَ مَعْنَا) وعلى هذا صح الجناس فى قولى:

رأى الواشى تَباريحى فقال الصَّبُّ قد جُنَّا
ولَوْ أبْصَرَ وَجْنات تُضِئُ اللَّيلَ إنْ جَنّا
ووَجْهاً لا تَرى للبَدْ رِ إنْ أبْصَرْتَه مَعْنى
لأضْحى فى الهوَى صَبًّا وأمْسَى هائماً مَعْنَا

وإذا ولَيَها ساكنٌ فى نفس الكلمة، فمَنْ يفتح العين يستصحب الفتح، ومن يُسَكّنها يَكْسرها للتخلص. وغَنْمٌ بفتح الغين وسكون النون حَيٌّ من تَغْلبَ بن وائل، وأكثرُ العامة فى ديارنا على هذه اللغة، إلا أنهم يكسرون الميم فيقولون (تَعالَ معْ صاحبك)، ومنهم من بفتح العين ويلحقها ألفاً فيقول (معاهُمْ معاهُم عَليُهمْ عَليُهمْ) كناية عن الرجل الإمعة.

(**المسألة الثامنة**) المشهورُ فى شين عشرة التسكينُ وهى لغة الحجاز. قال تعالى: ﴿**فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا**﴾ (البقرة: ٦٠)، ومن تميم من يفتحها فيقول عَشَرة، ومنهم من يكسرها فيقول عشِرة، وعليه قراءة أبى جعفر يزيد بن القَعْقاع: فانفجرت منه اثنَتا عَشِرةَ عَيْناً، ولم تُنْقَل عنه هذه القراءةُ فى الكتُب المشهورة، وإنما نسبت إليه فى المحتَسب للأعمش، ومنهم من يُسكّن العينَ من عَشَر إذا تركبت مع غيرها، فيقول أحدَ عْشَرَ فراراً من توالى المتحركات، ففيها أربع لغات كلها لتميم، إلا الأولى فلأهْل الحجاز، والأولى فاشيةٌ عندنا فى القاهرة، وما حَوْلَها، والثانيةُ فى أكثر مُديريات الوجه البحرى، والثالثة والرابعة فى الصعيد وبين الأعراب.

(**المسألة التاسعة**) المشهور فى الوتْر أنه بفتح الواو للفَرْد ضدّ الشَّفْع،

وبكَسْرِها للذَّحْل أى الثأر، وهى لغة أهل الحجاز، وعلى العكس من هذا التفصيل لغةُ أهل العالية، وبنو تميم يَكْسِرونها مطلقاً. (مميزات لغات العرب / ٢٠-٢٣).

(جـ) المطلب السادس (ص ٢٧-٣٢)

- فى الزيادة والنقص:

الغرضُ من الزيادة والنقص هنا زيادة حروف الكلمة أو نقصها فى بعض لغات العرب عما استقر لها فى المشهور الذائع، ولنذكر من ذلك عدة مسائل:

(المسألة الأولى) المشهورُ فى لغة العرب الوقفُ على كاف خطاب المؤنثة بصورة الوقف على كاف خطاب المذكر، فيقال (نَظَرتُكْ) للذكر والأنثى، وربيعةُ ومضرُ يزيدون شيناً بعد كاف المؤنثة للفرق بين الخطابين فيقولون (مِنْ زَمانٍ ما نَظَرتُكِشْ) و(أنا معتمد عليكِشْ) و(استَجرْتُ بكِشْ) ومنهم مَنْ يُثْبِتها فى الوصل أيضاً مع أنه لا لَبْس، وتسمى هذه الشينُ شينَ الكَشْكَشَة، وقد تقدم فى المطلب الأول قولٌ آخرُ فى تفسير الكَشْكَشة.

وكأن هذه اللغة أصلُ زيادة الشين فى لغة العوامّ بعد كاف أو غيرها فيقولون (ما تْكَلِّمْنيشْ فإنّى ما كَلِّمْتَكْشْ ودا ما ينْفَعْش). ويمكن أن تكون مقتطعة من كلمة شىء، فأصل (ما ينفعش) مثلا ما ينفع شيئا من النفع، ثم صار إلى ما سَمِعْتَ، ولا تزاد هذه الشينُ عند العامة إلا فى النفى كما رأيت أو فى الاستفهام كقولك (فلان سافرْش)؟ أى هل سافر فلانٌ، وأكثر من يزيدها فى الاستفهام هم أهل

دمياط وما جاورها من بلاد مديريتى الغربية والدقهلية. (انظر لهجات العرب/ ٦١-٧٩)

(**المسألة الثانية**) تقدم أن الكَسْكَسة إبدالُ كاف خطاب المذكر سيناً، وقال الفراء: هى إلحاقُ كاف المذكر سيناً فى لغة ربيعة ومضر، فيقولون فى رأيتك (رأيْتُكَسْ) فرقا بين خطابى المذكر والمؤنث، عند الوقف. وحُمل الوصلُ عليه فيمن يُكَسْكِسُ فى الوصل، ونقل الحريرى أنها لِبَكْر لا لِرَبيعة ومضرَ، وفسرها بزيادة سين مهملة بعد كاف المؤنثة لا كافِ المذكر. وفى القاموس أنها لتميم لا لبكر وفسرها كما فسر الحريرى (انظر لهجات العرب/ ٨٠-٨٥).

(**المسألة الثالثة**) ذكر العلماء فى مَعايب اللغات اللَّخْلَخانيَّةَ بفتح اللامين فى لغة الشَّحْرِ وعُمانَ، وهى حذْفٌ فى بعض الحروف اللينة، فيقولون فى ما شاء الله: (مَشا الله) وعليها أكثر العوام بمصر. (انظر لهجات العرب/ ١٢٤-١٢٦).

(**المسألة الرابعة**) وعدوا أيضاً منها القُطْعة بضم القاف فى لغة طيئ، وهى قَطْعُ اللفظ قبل تمامه، يقولون (يا أبا الحَكا)، يريدون يا أبا الحَكَم، ويقولون (لم يَسْمَا) يريدون لم يسمع. والقُطْعةُ تُشارك الترخيم فى أنها حذفُ آخر الكلمة، إلا أن الحذف فى الترخيم واردٌ على آخر الاسم المُنادَى، وهنا واردٌ على كل كلمة حرفاً كانت أو فعلاً أو اسماً منادَى أو غيرَ منادَى. والمحذوفُ فى الترخيم حرفٌ واحدٌ، أو حرفان أولهُما لين زائدٌ ساكنٌ مُكَمِّلٌ أربعةً فصاعداً، مثل يا سَلْمَ ويا مَنْصُ ويا مِسْكِ فى سَلْمان ومنصور ومِسْكِين، وهنا يكون حرفاً واحداً أو حرفين بدون

الشروط المتقدمة، كقول الشاعر:

دَرَسَ المَنا بِمُتالِعٍ فأبَانِ ... فَتَقَادَمَتْ بالحَبْس والسُّوبانِ

أى المَنازل. ومُتالعٌ وأبانٌ اسما موضعين كالحَبْس والسوبان، ولغةُ بنى عامر أنه يكون بجملة حروف فيقولون (سَلْ عنْكَ) أى عمَّا بَدا لَك. وعلى لغة بنى عامر استعمالُ الأعراب فى مصر.

وكما يكون للمُرَخَّم أن يستعمل لغة من ينتظر، أو لغة من لا ينتظر، كذلك يكون للقاطع، فمن الأول قولهم فى يا أبا الحَكا كما قدمنا، ومن الثانى قول الشاعر:

تَضِلّ منه إبِلى بالهَوْجَلِ ... فى لُجَّةٍ أَمْسِكْ فُلاناً عن فُلِ

أى عن فُلان، إذ لو جرى على لغة من ينتظر لقال عن فُلا، وقول الشاعر: (دَرَسَ المَنا بمُتَالِعٍ فأبانِ)، يَصْلُح على كلتا اللغتين.

والقُطْعةُ لغةُ كثيرٍ من البلاد المصرية الآن كالمحلة الكبرى وما حولها، وجزيرة بنى نَصر وأبْيار وكثير من مديريتى البحيرة. وبنى سويف يقولون: (النهارُ طَلا) أى طلَع، و(النورُ ظَها) أى ظَهَر و(خَمَدَت النا)، أى النار. وهلم جرا. (انظر لهجات العرب/ ١٣، ١٤).

(**المسألة الخامسة**) المشهورُ فى نون مِن الجارّة أن تبقى دائماً، سواء وَلِيَها متحرّكٌ أو ساكن، إلا أنها تكون ساكنة إذا وَلِيَها متحرّك، ومكسورةً إذا وَلِيَها ساكنٌ غير ألْ، ومفتوحة إذا وليها أل. مثالها فى المواضع الثلاثة (مِن ابْتداء الساعة الأولى مِنْ يَوْم الجمعة ما رأيت أحداً مِنَ الناس) الأولى مكسورة والثانية ساكنة والثالثة مفتوحة. وخَثْعَم

وزَبيد من قبائل اليمن يحذفون النون إذا وليها ساكنٌ، فيقولون (خرجتْ مالدّار) و(جئت ملْمَسْجد) وقال شاعرهم :

لقد ظَفِرَ الزُّوّارُ أقفيةَ العدا   بما جاوزَ الآمالَ ملأسْرِ والقَتْلِ

وهى مستعملة عند العامة فى مصر وفى غير مصر، وكثيرٌ من الشعراء تابعهم فى ذلك . قال اليوسى :

وتجاذبَ الخُلَصاءُ كاساتٍ بها   ملأُنْس أعْذَب منْ سُلافة صَرْخَد
ومَطارِفاً مِلْودِّ يَلْتَحِفونها   يُرْخِي الحَفِيُّ على الحَفِيِّ بمحْفَدِ

وصَرْخَد : اسم بلدة بالشام تنسب إليها الخَمْر الجيدة، والحَفيّ الصَّديق النَّصُوح، والمِحفَدُ طرف الثوب.

(**المسألة السادسة**) المشهورُ فى أولى التى يشار بها للجمع المدُّ، قال تعالى حكاية عن لوط عليه السلام: ﴿**هَٰؤُلَاءِ بَنَاتِي**﴾ (الحجر : ٧١). وقال : ﴿**أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ**﴾ (البقرة : ٥) وقيسٌ وربيعةٌ وأسدٌ وأهلُ نجد من بنى تميم يَقْصُرونها، واللامُ إنما تَلْحَقُها مقصورةً لا ممدودةً، فلا يقال أولائلك ويقال أولالك، قال الشاعر :

أولالكِ قَوْمى لم يكُونوا أُشابةً   وهل يَعظُ الضِّلِّيلَ إلا أُولالك

والأشابةُ من القومِ أخْلاطُهم.

(**المسألة السابعة**) المشهور فى اللذَيْن واللتَيْن بقاءُ النون دائما، وبَلْحرث بن كعبٍ وبعض ربيعة يحذفونها فى حالة الرفع، وعليه قول الفرزدق فى هجاء جرير :

أَبَنِى كُلَيْبٍ إن عَـمَّىَّ اللذا   قَـتَـلا المُلوكَ وفَكَّكا الأغْـلالا

وقول الأخطل :

هـمـا اللتـالو ولَدتْ تَمـيمُ   لَقيلَ فَخْرٌ لَهُمُو صَميمُ

(**المسألة الثامنة**) تميمٌ وقيسٌ يُثْبِتون النون فى الَّذَيْن والَّلتَيْن، ولكنهم يُشدِّدونها فيقولون (اللذانّ والَّلتانّ) وقرئ ﴿ وَاللَّذَانِّ يَأْتِيَانِهَا مِنكُمْ ﴾ (النساء: ١٦) ولا يختص ذلك بحالة الرفع، بل يكون فى النصب والجر، وقد قرئ: ربَّنا أرنا الَّلذَينِّ أضَلاَّنَا. والمعنى فى هذا التشديد تعويضُ الحرف المحذوف وهو الياء فى الذى والتى، إذ كان مقتضى القياس أن يقال فى تثنيتهما الَّلذيان والَّلتيان، كما يقال القاضيَان والمُعتَديان، وقيل تأكيدُ الفرق بين تثنية المُعْرَب وتثنية المبنى.

(**المسألة التاسعة**) المشهور فى الوقف على الاسم المُنَوَّن أن يُسكَّن آخرُه إذا كان مرفوعاً أو مجروراً ويُقْلَبَ ألفاً إذا كان منصوباً، فيقال جاء خالدْ ومررت بخالد، ورأيت خالداً، ولغةُ ربيعة حذفُ التنوين والوقفُ بالسكون فى جميع الأحوال، فيقولون: رأيت خالدْ، ولغة ربيعة هذه هى المستعملة فى جميع البلاد العربية الآن.

(**المسألة العاشرة**) لغةُ الأزْد إبدال التنوين فى الوقف من جنس حركة آخر الكلمة، سواء كانت مرفوعة أو منصوبة أو مجرورة، فيقال على لغتهم (جاء خالدُو) و(مررت بخالدِى) و(أنت فاضلُو) و(أكرم بكَ منْ فاضلِى)، ولم أسمع من عوامّ بلادنا مَنْ يستعمل هذه اللغة إلا قليلا من أهل المَطَريَّة (دقهلية) وما يُجاورُها من القرى التى على شواطئ بحيرة المنزلة.

(المسألة الحادية عشرة) لغةُ سَعْد تضعيف الحرف الأخير من الكلمة الموقوف عليها، فيقولون (هذا خالدْ) و(أنت فاضلْ) بشرط أن لا يكون الحرفُ الأخير همزة وأن لا يكون ما قبله ساكناً، فلا يُضَعَّف في نحو (هذا رَشَأ) و(هذا بكْر). وليس لهذه الطريقة السَّعْديّة أتْباعٌ في مصر.

(المسألة الثانية عشرة) لغةُ بَلْحرث حذفُ اللام والألف منْ (على) الجارّة إذا وَلِيَها ساكن، فيقولن (ركِبْتُ عَلْفَرَس)، و(رأيت كأنّي أمْشي عَلْماء) وهذه اللغة لا يكاد يُستعمل سواها عند العوام، فيقولون: اقْعُدْ عَلْكُرْسي، وصلِّ عالنبي. (مميزات لغات العرب / ٢٧-٣٢).

البحــــث:

ونبـدأ الآن بحثنا الذى نعين فيـه صـياغـة هذا الذى أورده حفنى ناصف. فى كل من المطلب الأول، والثالث، والسادس، وذلك وفقا لمنهج علم اللغة الحديث في تناول الخصائص الصوتية والصرفية، ونشير إلى ما ورد منها فى كتاب «لهجات العرب» لأحمد تيمور باشا، المصدر الثانى لبحثنا.

ثم نتبع هذا كله بتحليل الخصائص المميزة التى ذكرناها آنفا وذلك بتطبيق منهج «تحليل الخصائص المميزة» Distinctive feature analysis ذلك المنهج الذى وضعه العالمان اللغويان «رومان ياكوبسن» و«موريس هالى»[٣]. فيعرض لنا الجدول قائمة بالخصائص كلها، فما وجد منها فى لهجة أو لهجات بعينها يرمز إليه بعلامة زائد، ويرمز إلى عدم وجودها بعلامة ناقص.

---

(٣) R. Jakobson and M. Halle. **Fundamentals of Language**. The Hague: Mouton, 1956.

أما الرموز التى سوف نستخدمها في بحثنا هذا فهى كما يلى:

(١) > وتشير إلى التغيير الذى طرأ فى اللهجة المعنية.

(٢) ـ الشرطة وترمز إلى موقع الوحدة الصوتية (الفونيم) أو الوحدة الصرفية (المورفيم) التى لحقها التغيير. ونعنى بالتغيير هنا الاختلاف عن اللهجة الشائعة، ألا وهى لهجة الحجازيين.

(٣) # وترمز إلى الوقف، سواء جاء الوقف بعد الكلمة أو قبلها.

(٤) / الخط المائل يسبق الكتابة الرمزية لخصائص اللهجة، وذلك لتمييزها عن الكتابة العادية.

(٥) ص حرف الصاد بالبنط الأسود يرمز إلى الصوت الصامت.

(٦) ص$_1$ ص$_1$ تشير إلى المثلين أى توالى الصوت نفسه وتعرف تقليدياً بالشدة.

(٧) ص$_1$ ص$_2$ تشير إلى اجتماع صوتين صامتين مختلفين.

(٨) { } هذان القوسان الصغيران يميزان الوحدة الصرفية (المورفيم) نحو ال التعريف وكاف المخاطب... الخ. (انظر «المسألة الخامسة» تحت المطلب الأول (أ) ١-) ومن ثم تكون قراءة الرموز التالية على المستوى الصوتى كما يأتى:

ى > ج / ع – أى أن الياء تتحول إلى جيم إذا وقعت بعد العين.

ى > ج / ـ# ومعناه أن الياء تتحول إلى جيم عند الوقف.

ح > ع ومعناه أن الحاء تتحول إلى عين مطلقاً، أى فى جميع المواضع

(أ) مميزات لغات العرب لحفنى ناصف (بك) (ص ٩-١٥، ٢٠-٣٠، ٢٧-٣٢):

(أ) ١ - المطلب الأول (ص ٩-١٥)

- فى الإبدال:

الإبدال : وذلك بأن يحل صوت ما (فونيم) فى اللهجة المعنية مكان الصوت الأصلى فى اللهجة الشائعة. وقد تبين لنا من إحصائها أن الأصوات (أو الفونيمات) التى يلحقها التغيير هى الياء والجيم والحاء والهمزة والسين والعين والميم والباء. ونفصل ذلك على الوجه التالى :

(المسألة الأولى) : الياء : إبدال الياء غينا (ص ١٠) :

ى > ج / ع –

أى تبدل الياء الواقعة بعد عين جيماً فى لهجة قضاعة، وعلماء اللغة يسمونه عَجْعجة مضاعة.

وتكتب حسب صفاتها ومخارجها على النحو التالى :

حنكى		لثوى حنكى	
وسيط	>	مركب (انفجارى احتكاكى)	/ ع –#
مجهور		مجهور	

اللهجة: قضاعة، وهى حى باليمن ينتمون لعمرو بن مالك بن حمير.

وصرح القرافى بأن ذلك لغة طيئ، ولبعض أسد، وكذلك بعض بنى سعد، فهم يبدلون الياء جيما فى الوقف.

الأمثلة : الراعج خرج معج، أى الراعى خرج معى.

انظر أيضاً لهجات العرب / ١٨، ٢٧.

(المسألة الثانية) : الياء . إبدال الياء جيما (ص ١٠ ، ١١)

١ - ى > ج

تبدل الباء مطلقاً جيماً فى لهجة فُقَيْم.

وتكتب حسب صفاتها ومخارجها على النحو التالى[٤] :

حنكى وسيط مجهور	>	لثوى حنكى مركب (انفجارى احتكاكى) مجهور

اللهجة : فُقَيم دارم

الأمثلة : قول أبى زيد :

يـارب إن كنت قبلت حَجَّتـج فلا يزال ساحج يأتيـك بجْ[٥]

أى «حجتى»، و«بى».

وقول الحماسى:

خـالى عُوَيـف وأبـو عَلِـجٌ المطعمـان الضيـف العَشِـجُّ[٦]

أى «على» و«العشى»

٢ - ج > ى

لثوى حنكى مركب مجهور	>	حنكى وسيط مجهور

---

(٤) صفات الأصوات ومخارجها مأخوذة من : محمد كمال بشر (دكتور) علم الأصوات ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٣ .

(٥) انظر هامش (١) سابقا. (٦) انظر هامش (٢) سابقا.

اللهجة : بعض العرب.

الأمثلة: قول الشاعر:

إذا لم يكن فيكُنَّ ظِلٌّ ولا جَنىً   فأبعدكُنَّ الله من شَيَراتِ

أي شجرات.

(**المسألة الثالثة**): الحاء. إبدال الحاء عينا في لهجة هذيل (ص ١١):

ح > ع، وتسمى فحفحة هذيل

حلقي		حلقي
احتكاكي	>	احتكاكي
مهموس		مجهور

أي أن الحاء تتحول إلى نظيرها المجهور وهو العين.

انظر أيضاً لهجات العرب/ ١٣٣، ١٣٤.

اللهجة : هذيل، وهو حي من مضر أبوهم هذيل بن مدركة بن إلياس ابن مضر.

الأمثلة : اللعم الأعمر أعسن من اللعم الأبيض، أي اللحم الأحمر أحسن من اللحم الأبيض، علت العياة لكل عي، أي حلت الحياة لكل حي.

(**المسألة الرابعة**): الهمزة المبدوء بها، تبدل عينا في لهجة تميم وقيس (ص ١١):

الهمزة > ع / # ـ، وتسمعى عنعنة تميم وقيس.

حنجرى انفجارى	>	حلقى احتكاكى مجهور	/	# ـ

اللهجة : تميم وقيس، كما تعرض فى لهجة قضاعة، وبنى نبهان من طيىء.

الأمثلة : عَنْتَ كريم، عِذَنْ أكرمك، أى أنت كريم، إذن أكرمك

أثرها على اللهجات المصرية:

الهمزة > ع / ص ـ

أى تقلب الهمزة عيناً إذا وقعت بعد صوت صامت.

اللهجة : سكان البوادى بمصر.

الأمثلة : اسعل الله، أى اسأل الله.

انظر أيضاً لهجات العرب/ ٤٦، ٥١، ٥٢ .

(**المسألة الخامسة**): إبدال لام التعريف ميماً فى لهجة حمير (ص ١٢):

١ - { الـ } > { ا مـ }، وتسمى طمطمانية حِمْيَر.

اللهجة : حمير، وكذلك نفر من طيىء.

الأمثلة : طاب امهواء وصفا امجو، أى طاب الهواء وصفا الجو، ليس من امبر امصيام فى امسفر، أى ليس من البر الصيام فى السفر. ويمكننا أن نقول هنا إن أداة التعريف أو مورفيم التعريف { الـ } له صورة صرفية (أو صورة مورفيمية) allomorph فى لغة حمير هى /امـ/ .

انظر أيضاً لهجات العرب / ١٠٦ .

أثـرهـا : كلمـة «البـارح» تنطق «امبـارح» فى الديار المصـرية كلهـا إلا «مديرية» الشرقية حيث يقولون «البارح».

(المسألة السادسة) : كاف المؤنث {ـك}

تبدل كاف المؤنث شيناً عند الوقف على الكلمة (ص١٢) :

{ـك} # > ش

ومنهم من يُبـدل هذا الإبدال فى الوصل فيـقـولون (مِنْشِ وعَلَيْش) أى منكِ وعليكِ

{ ـك} > ش كسرة

اللهجـة : ربيعة ومـضر ، وثمة قبـائل أخرى جاء ذكرها فى «لهجات العـرب» هى تغلب وسـعـد وتميم وبكـر بن وائل وأسـد وهوازن وأهل الشحر من قضاعة.

الأمثـلة : (أ) جعل الله البركة فى دارش، أى دارك

(ب) قول الشاعر :

فعيْناشِ عيناها وَجِيدُشِ جيدُهَا   سوَى عَظْمِ السـاقِ مِنْشِ رقـيقُ

أى عيناك، جيدك، منك.

(جـ) رأيتكش وأعطيتكش، أى رأيتك وأعطيتك.

انظر أيضاً لهجات العرب / ٧٠ .

(المسألة السابعة): كاف المذكر {ـك}

تبدل كاف المذكر سينا فى لهجة ربيعة ومضر (ص ١٢) :

{ـك} > س

ويسمى هذا الإبدال كَسْكَسَة ربيعة ومضر

اللهجة: ربيعة ومضر.

الأمثلة: أ - منْسَ وعَلَيْسَ، أى منْكَ وعَلَيْكَ.

ب - عَرَفْتُسَ لما أن نَظَرْتُسَ (بفتح السين) أى عرفتك لما نظرتك.

جـ - عرفتكس، أى عرفتك.

انظر «المسألة الثانية» تحت (جـ) ١ - المطلب السادس.

وانظر أيضاً لهجات العرب/ ٨٠-٨٥ .

(المسألة الثامنة) : الكاف (مورفيم). تبدل شينا فى لهجة اليمن (ص ١٣) :

إبدال الكاف مطلقاً شيناً، وتسمى شنشنة اليمن:

(أ) { ـك } > / ـش / بالفتح للمذكر.

(ب) { ـك } > / ـش / بالكسر للمؤنث.

اللهجة : اليمن.

الأمثلة : لبيش اللهم لبيش، أى لبيك.

أثرها : لغة شرويدة وزنكلون وما حولهما من «مديرية» الشرقية.

الأمثلة : شلب، أى كلب، ششك، أى كشك، وشمون «أى كمون».

(المسألة التاسعة) : السين المهملة

إبدال السين المهملة تاءً فوقية فى لهجة اليمن (ص ١٣) :

س > ت

لثوى		أسنانى - لثوى
احتكاكى	>	انفجارى
مهموس		مهموس

اللهجـــة : اليمـــن

الأمـــثلة : النات بـالنات، أى النـاس بالناس. وهـذا الإبدال يسـمى بالوَتْم. انظر أيضاً لهجات العرب / ١١٨-١٢١ .

ونضيف إلى ما ورد فى مميزات لغات العرب ما يلى :
ورد فى لسان العرب ٢ / ١٤٨ ، مادة «أنس» ما يلى :
والثابت : لغة فى الناس على البدل الشاذ ؛ وأنشد :

يا قـبحَ الله بنى السـعـلاة !
عـمـرو بن يربوعٍ شـرارَ النـاتِ
غـيـر أعِـفّـاءٍ ولا أكـيـاتِ

أراد ولا أكياس فأبدل الثاء من سين النـاس والأكيـاس لموافقتهـا إياها فى الهمس والزيادة وتجاور المخارج.

كما ورد فى لسان العرب ٢٤ / ٢١٧٣ فى مادة «سين» ما يلى :

أبو زيد : من العرب من يجعل السين تاءً ؛ وأنشد لعلياء بن أرقم :

ثم ساق الأبيـات الثلاثة التى أوردناها أعلاه، ولكن بلفظ «ليسوا» فى أول البيت الثالث بدلا من لفظ «غير»، ثم قال : يريد : النـاس (بدل النات) والأكياس (بدل أكيات) . انتهى.

أثرها: ث > س > ت.

أى تحولت الثاء إلى س، ثم تحولت السين بدورها إلى تاء.

اللهـــجة: العامية فى مصر.

الأمثلــة: عتمان، تعلب، تعبان، أى عثمان، ثعلب، ثعبان.

(المسألة العاشرة): العـــين

إبدال العين الساكنة نوناً إذا جاورت الطاء فى لهجة سعد بن بكر وهذيل والأزد وقيس والأنصار (ص ١٣) :

ع > ن / ـ ط

حلقى احتكاكى مجهور	>	أسناني - لثوى أنفى مجهور

اللهجة: سعد بن بكر وهذيل والأزد وقيس والأنصار، ويسمى بالاستنطاء.

الأمثـلة: اليد العليا هى المنطية واليد السفلى هى المنطاة، أى المعطية والمعطاة. والأنصار يقولون: أنطاه درهماً أى أعطاه.

أثرها: شيوعها فى لهجة الأعراب بصحارى مصر.

(المسألة الحادية عشرة) : الميم، والباء

إبدال الميم باء والباء ميما فى لهجة مازن وربيعة (ص١٣-١٥) :

أ-الميم: م > ب

شفوى أنفى مجهور	>	شفوى انفجارى مجهور

ب - الباء: ب > م

شفوى انفجارى مجهور	>	شفوى أنفى مجهور

اللهجة: مازن وربيعة.

الأمثلة: بات المعير، أى مات البعير، مان المَدْر فى السباء، أى بانَ البدر فى السماء.

أثرها: أ - م > ب فى بعض الكلمات.

اللهجة: قسم ديروط من «مديرية» أسيوط.

الأمثلة: اقعد بكانك، أى اقعد مكانك.

ب - ب > م / ـ ن

اللهجة: أهل «مديرية» الدقهلية وبعض الغربية.

الأمثلة: يا امنى الجمنة وقعت على التمن، أى يا ابنى الجبنة وقعت على التبن.

(المسألة الثانية عشرة): التاء والهاء (ص ١٥):

أ - إبدال علامة جمع المؤنث السالم (ـات) هاء فى الوقف. وقد وضعناها بين القوسين الصغيرين لأنها مورفيم:

{ـات} > / ـاه / ـ #

اللهجة: طيئ.

الأمثلة: دفن البناه من المكرماه، أى دفن البنات من المكرمات.

أثرها: في «مديرية» المنوفية عدة قرى تبدل هذا الإبدال فتقول: يا بِهْ تريد «يا بنت» بإسقاط النون:

بنت > به (مميزات لغات العرب / ٩-١٥).

الأمثلة: سمع بعضهم يقول: يا أهل سورة البقرت، فقال مجيب: ما أحفظ منها ولا آيت.

أثرها: قول أهل الشام في الوقف: تعلمت الفلسفت، وقرأت الكتب الأدبيت.

ب - إبدال هاء التأنيث تاء في الوقف:

{ ـه # } > / ـت # /

اللهجة: بعض العرب.

(ب) المطلب الثالث (ص ٢٠-٢٣)

- في أوجه البناء والبنية

هي أربعة: الضم والفتح والكسر والسكون. وحركات البناء والبنية وسكونهما لا تتغير أبدا، وعلى حسب ما سُمع اللفظ يجب النطق به، فما سُمع بالفتح لا يجوز ضمه، وما سمع بالكسر لا يجوز سكونه وهَلُمّ جرًّا، وقد ضبط جميع ذلك علماء الصرف واللغة، ويمكن تقسيم ذلك إلى قسمين أيضا. قسم عليه جمهور العرب، وقسم اختص به بعض القبائل، وهذا محل كلامنا، فلنذكر شيئا مما تحقق لنا انتسابه من ذلك.

(المسألة الأولى): المشهور في «إمّا» التي للتفصيل كسر الهمزة (ص ٢٠):

التركيب المقطعي لأداة التفصيل «إما» هو همزة كسرة م - م فتحة طويلة، كما في قوله تعالى: ﴿فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً﴾ (محمد: ٤) ويحدث الإبدال في مقطعها الأول فيصبح همزة فتحة م:
{ إما } (همزة كسرة م - م فتحة طويلة) > / أما / (همزة فتحة م - م فتحة طويلة).

اللهجة: تميم وقيس وأسد.
الأمثلة: قول شاعرهم:

يا ليتما أُمّنا شالت نعامتها أمَّـــا إلى جنة أمَّـــا إلى نار

(**المسألة الثانية**): المشهور في مثل يا أيها الناس بناء الهاء على الفتح ووصلها بألف تظهر عند الوقف، ولهجة بني مالك من بني أسد ضمُّها فيقولون «يا أيُّهُ الناس ويا أيُّهُ الرجل»، إلا إذا تلاها اسم إشارة فتفتح اتفاقاً كيا أيُّهَذا (ص ٢١).

الرسم الإملائي للاحقة التي تعرف تقليدياً بحرف التنبيه والتي تلحق بكلمة «أي» هو «ـها» أما تركيبها المقطعي فهو هـ فتحة عند الوصل، ويحدث الإبدال بجعل الفتحة ضمة:

{ أيها } (همزة فتحة ى - ى ضمة - هـ فتحة) > / أيه / (همزة فتحة ى - ى ضمة - هـ ضمة) إلا في الموضع : / ـ اسم إشارة كيا أيهذا.

اللهجة: بنو مالك من بني أسد.

الأمثلة: يا أيهُ الرجل (بضم الهاء) يريدون يا أيها..

(المسألة الثالثة): المشهور فتح ياء المتكلم إذا أضيف إليها جمع مذكر سالم، نحو ضاربيَّ وطالبيَّ، وفي التنزيل : ﴿**مَّا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ**﴾ (إبراهيم : ٢٢) وفي الحديث : «أو مُخْرِجِيَّ هُمْ» ولهجة بني يربوع كسروها فيقولون ضاربِيِّ وطالبِيِّ وقرئ : وما أنتم بمصرخيِّ.

وبنو يربوع حيّ من تميم أبوهم يربوع بن حنظلة بن مالك ومنهم متمّم بن نُوَيرة الصحابي (ص ٢١).

- القاعدة أن اللاحقة { ــي } التي تفيد المتكلم المفرد تتركب مقطعياً من ى فتحة إذا لحقت جمع المذكر السالم، نحو ضاربيَّ وطالبيَّ.

{ ـي} / ى فتحة / جمع مذكر سالم ـ

وذلك نحو قوله تعالى : ﴿**مَّا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ**﴾.
ويحدث الإبدال بجعل الفتحة كسرة :

/ ى فتحة / : / جمع مذكر سالم ـ> / ى كسرة /

اللهجة: بنو يربوع، وهم حي من تميم أبوهم يربوع بن حنظلة بن مالك، ومنهم متمّم بن نُوَيرة الصحابي.

الأمثلة: قولهم: ضاربي وطالبي، وقرئ: وما أنتم بمصرخي (بكسر الياء فيها جميعاً).

(المسألة الرابعة): المشهور أن أحرف المضارعة دائما مفتوحة ما لم يكن الفعل رباعياً فتُضمُّ، ولهجة بهراء كسرها مطلقا...

قال شاعرهم:

لو قلتَ ما فى قومها لم تيثم   يفضُلُها فى حَسبٍ ومِيسَم

أى لم تأثم لو قلت ذلك. وهذا الكسر يسمى عند العلماء تلتلة بهراء. وللشعبى مع ليلى الأخيلية فى كسر نون المضارعة نادرة مشهورة (ص ٢١، ٢٢):

- السوابق التى تلحق صدر الفعل المضارع وتعرف تقليديّاً بأحرف المضارعة والتى تشمل همزة (للمتكلم المفرد) وتاء (للمخاطب) وياء (للغائب) ونون (للمتكلم الجمع) تتلوها جميعاً فتحة إذا كان الفعل ثلاثيّاً، وضمة إن كان رباعياً. ويحدث الإبدال هنا بأن تتلوها كسرة فى كل الحالات، ويسمى تلتلة بهراء. ونعبر عنها رمزياً على الوجه التالى: علماً بأن {م} ترمز إلى مورفيم المضارعة، وأن ح ترمز إلى الحركة التى تكون العنصر الثانى من المورفيم، وهى الفتحة أو الضمة:

ح فى {م} > كسرة

اللهجة: بهراء وهى بطن من تميم.

الأمثلة: نعلم أنك تعطى الفقراء وتئخذ بيد الضعفاء، (بكسر النون والتاء) أى نعلم أنك تعطى الفقراء وتأخذ بيد الضعفاء.

أثرها: لغة بهراء شائعة فى مصر بين سكان المدر أكثر من سكان الوبر (ص ٢١).

(المسألة الخامسة): المشهور فى كاف الخطاب المتلوّة بالميم الضمُّ. قال تعالى: ﴿ **لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُم** ﴾ (التوبة: ١٢٨). وبنو كلب يكسرونها إذا سُبقت بكسرة

أو ياء فيقولون «جئت من ديارِكِمْ» و«السلام عليكِمْ» ويسمى ذلك بوَكْم بني كلب (ص ٢٢) :

تتحول اللاحقة { ـكم } (ك ضمة ميم) التي تدل على المخاطب المذكر الجمع إلى صورة صرفية لها هي / ك كسرة م / إذا سبقت بكسرة أو ياء وتسمى بوكم بني كلب.

الحـــذف:

التركيب المقطعي لحرف الجر «مع» هو م فتحة – ع فتحة. والتغيير الذي يحدث هو حذف الفتحة التي في آخر الكلمة، أي الوقوف عليها بالسكون فتصبح كلمة تتركب من مقطع واحد مغلق هو م فتحة ع :

{مع } (م فتحة ع فتحة) > /مع/ (م فتحة ع).

اللهجـة: ربيعة وغنم (بفتح الغين وسكون النون)، وهي حي من تغلب بن وائل).

الأمثلة: غدا معْ أبيه وراح معنا (بسكون العين).

أثرها: أكثر العامة في مصر على هذه اللغة، غير أن التغيير يكون على الوجه التالي :

/ مع / (م كسرة ع)

{مع} (م فتحة عين فتحة) > / معا / (م كسرة – ع

فتحة طويلة / لاحقة ـ

الأمثلة: تعال مِعْ صاحبك (بكسر الميم وسكون العين).

مِعاهم معاهم عليهم عليهم (بكسر الميم) كناية عن الرجل الإمَّعة.

(المسألة الثامنة) : المشهور في شين عشرة التسكين وهى لهجة الحجاز. قال تعالى : ﴿ **فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا** ﴾ (البقرة : ٦٠)، ومن تميم من يفتحها فيقول عَشَرة، ومنهم من يكسرها فيقول عشِرة (ص ٢٣).

اللهجـة: تميـــم.

الأمــثلـة: عشَرة بفتح الشين، عشِرة (بكسر الشين)، أحد عشر (بسكون العين).

أثرهـــا: الإبدال الأول (أ) شائع فى أكثر «مديريات» الوجه البحرى أما الاثنان الآخران فنجدهما فى الصعيد وبين الأعراب.

(مميزات لغات العرب / ٢٠-٢٣).

(جـ) المطلب السادس (ص٢٨-٣٢):

- فى الزيادة والنقص:

{ـكم} (بضم الكاف) > /ـكم/ (بكسر الكاف) { / كسرة ـ
/ ى ـ

اللهجة: بنو كلب.

الأمثلة: جئت من ديارِكم، والسلام عليكِم، بكسر الكاف فيهما بدلا من ضمها. انظر أيضاً لهجات العرب ص ١٠٩، ١١٠ .

(المسألة السادسة): المشهور فى هاء الغيبة المتلوَّة بالميم أن تبنى على الضم، ما لم يقع قبلها كسرة أو ياء فتكسر، قال تعالى : ﴿ **سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ** ﴾ (البقرة : ٦).

وبنو كلب يكسرونها مطلقاً فيقولون: «لم نكن منهم وإنما أقمنا بينهِم وأخذنا عنهِم»، ويسمى ذلك بوهْم بنى كلب، ولا أثر للوهم والوكم عند أهل بلادنا كأنما لم يكن بينهم أحد من بنى كلب (ص٢٢).

اللاحقة التى تدل على الغائب المذكر الجمع هى {ـهم} (هـ ضمة م) ولها صورة صرفية هى /ـهم/ (هـ كسرة م) ترد إذا ما وقع قبلها كسرة أو ياء، وذلك على الوجه التالى:

/ هـ كسرة م / : / كسرة ـ

/ هـ ضمة م / ترد فى سائر المواضع.

الأمثلة : قوله تعالى: ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ﴾ (البقرة : ٦). ويحدث الإبدال بتعميم الصورة الصرفية /هـ كسرة م/ فى كل المواضع، ويسمى بوهم بنى كلب.

اللهجة: بنو كلب.

الأمثلة: لم نكن منهم وإنما أقمنا بينهم وأخذنا عنهم (بكسر الهاء فيها جميعاً).

انظر أيضاً لهجات العرب / ١١١، ١١٢ .

(**المسألة السابعة**): المشهور فى «مَعَ» البناء على الفتح، قال تعالى حكاية عن نوح عليه السلام: ﴿يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا﴾ (هود : ٤٢) ولهجة ربيعة وغنم بناؤها على السكون فيقولون «غدَا معْ أبيه وراح معْنا» (ص ٢٢).

الغرض من الزيادة والنقص هنا زيادة حروف الكلمة أو نقصها في بعض لهجات العرب عما استقر لها في المشهور الزائع، ولنذكر من ذلك عدة مسائل.

(**المسألة الثامنة**): ذكر العلماء في معايب اللهجات اللخلخانية بفتح اللامين في لهجة الشَّحْر وعُمان، وهي حذف في بعض الحروف اللينة، فيقولون في ما شاء الله: «مشا الله» وعليها أكثر العوام بمصر (ص ٢٨).

حذف الهمزة : شاء > شا

(**المسألة التاسعة**): وعدّوا أيضا منها «القُطْعة بضم القاف، وهي قطع اللفظ قبل تمامه، يقولون «يا أبا الحكا»، يريدون يا أبا الحكم، ويقولون «لم يَسْمَا» يريدون لم يسمع (ص ٢٨).

الحذف:

حذف الصوت الأخير من الكلمة، ويسمى بالقَطعة

اللهجة: طيئ.

الأمثلة: يا أبا الحكا، يريدون يا أبا الحكم (حذف الميم)

لم يسما، يريدون لم يسمع (حذف العين).

أثرها: شيوعها في المحلة الكبرى وما حولها وجزيرة بني نصر وأبيار وكثير من «مديريتي» البحيرة وبني سويف.

الأمثلة: النهار طَلاَ، أي طلع، والنور ظَهَا، أي ظهر وخمدت النَّا، أي النار. انظر أيضاً لهجات العرب / ١٣، ١٤.

(المسألة العاشرة): المشهور فى نون «مِنْ» الجارّة أن تبقى دائما، سواء وليَها متحرك أو ساكن، إلا أنها تكون ساكنة إذا وليَها متحرك، ومكسورة إذا وليَها ساكن غير «ألْ»، ومفتوحة إذا وليتها «أل» (ص ٢٩، ٣٠).

الحــــذف:

حذف النون من الوحدة الصرفية {مـن} التى تفيد الجر، إذا سبقت أداة التعريف.

{من} > /مـ/ / ـ {الـ}، أى {م كسرة ن} > /م كسرة/

وبذلك تتحول من وحدة صرفية مستقلة إلى سابقة.

اللهجة: خثعم وزبيد من قبائل اليمن.

الأمثلة: «خرجت مِلْدار» أى خرجت من الدار، «جئت مِلْمَسْجد» أى جئت من المسجد.

وقول الشاعر :

لقـد ظَفِـرَ الزُّوار أقـفـيـةِ العـدا بما جاوَزَ الآمالَ مِلأَسْرِ والقَتْلِ

أثرهـا: هى مستعملة عند العامة فى مصر وفى غير مصر.

(المسألة الحادية عشرة): المشهور فى «أولَى» التى يشار بها للجمع المدّ. قال تعالى حكاية عن لوط عليه السلام: ﴿هَؤُلَاءِ بَنَاتِي﴾ (الحجر : ٧١). وقال : ﴿أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ﴾ (البقرة : ٥).

وقيس وربيعة وأسد وأهل نجد من بنى تميم يقصرونها، واللام إنما تلحقها مقصورة لا ممدودة، فلا يقال أولائلك ويقال أولالك (ص ٣٠).

(المسألة الثانية عشرة): المشهور فى «اللذيْن» و«اللتيْن» بقاء النون دائما، وبلحرث وابن كعب (من قبائل اليمن) وبعض ربيعة يحذفونها فى حالة الرفع (ص٣٠، ٣١).

الحــــذف:

حذف المقطع الأخير من اسمى الإشارة للمثنى، وهما «اللذان» و«اللتان» مع الإبقاء عليه فى حالتى النصب أو الجر، أى فى «اللذيْن» و«اللتيْن»:

اللذان > اللذا

اللتان > اللتا

اللهجة: بلحرث بن كعب وبعض ربيعة.

الأمثلة: قول الفرزدق فى هجاء جرير:

أبَنِى كُلَيْبٍ عـــمّى اللذا ... قتلا الملوك وفكّكا الأغلالا

وقول الأخطل:

همـا اللتـا لو ولدتُ تَميمُ ... لقيلَ فَخْرٌ لهمو صَميمُ

(المسألة الثالثة عشرة): تميم وقيس يثبتون النون فى الّلذين والّلتيْن، ولكنهم يشدّدونها فيقولون «اللذانّ والّلتانّ» وقرئ ﴿وَالَّلذَانّ يَأْتِيَانِهَا مِنكُمْ﴾ (النساء: ١٦). ولا يختص ذلك بحالة الرفع بل يكون فى النصب والجر (ص ٣١).

الزيــادة:

تضعيف النون فى اسمى الإشارة للمثنى، وهما «اللذان» و«اللتان» فى جميع الحالات الإعرابية، أى فى حالة «اللذيْن» و«اللتين» أيضاً:

اللذان : يتغير تركيب المقطعين الأخيرين على النحو التالى :

ذ فتحة طويلة – ن كسرة > ذ فتحة طويلة ن – ن كسرة

اللهجـــة: تميم وقيس.

الأمثـــلة: قرئ قوله تعالى : ﴿وَاللَّذَانِّ يَأْتِيَانِهَا مِنكُمْ﴾ بتضعيف النون فى «اللذانّ».

(المسألة الرابعة عشرة): لهجة سعد تضعيف الحرف الأخير من الكلمة الموقوف عليها، فيقولون «هذا خالدّ» و«أنت فاضلّ» بشرط أن لا يكون الحرف الأخير همزة، وأن لا يكون ما قبله ساكنا، فلا يضعَّف فى نحو «هذا رشأ» و«هذا بكْر». وليس لهذه الطريقة السعدية أتباع فى مصر (ص ٣١، ٣٢).

الزيـــادة:

وتقوم على تضعيف الصوت الصامت فى آخر الكلمة عند الوقف إلا في حالتين:

١ - ألا يكون هذا الصوت الأخير همزة، فيقولون: هذا رشأ، دون تضعيف الهمزة.

٢ - ألا يسبقه صوت صامت، فيقولون: هذا بكر، دون تضعيف الراء، ويمكن أن نعبر رمزياً عن هذا النوع من الزيادة على النحو التالى :

ص # > ص١ ص١ إلا فى حالتين:

١ - ص = همزة #

٢ - / ص ـ #

اللهجـــة: ســـعد.

الأمثلة: «هذا خالد» (بتضعيف الدال)، و«أنت فاضل» (بتضعيف اللام)، أى أن المقطع الأخير من الكلمتين وهو أصلا ص ح ص (الحاء ترمز إلى الحركة) يصبح ص ح ص$_{١}$ ص$_{١}$. غير أنه من طبيعة التركيب المقطعى للغة العربية أنه عند الوقف يحدث ما يسمى بالتعادل neutralization للطول الكمى أو ما يعرف بالتضعيف، أو بمعنى آخر يتحول المقطع ص ح ص$_{١}$ ص$_{١}$ إلى ص ح ص، لأن ص ح ص$_{١}$ ص$_{١}$ لا يحدث عند الوقف، ومن هنا كان اختلاف لهجة سعد عن اللهجة السائدة.

(المسألة الخامسة عشرة): لهجة بلحرث حذف اللام والألف من «على» الجارّة إذا وليها ساكن، فيقولون «ركبت عَلْفَرس»، و«رأيت كأنى أمشى عَلْماء» (ص ٣٢).

الحـــذف:

حذف المقطع الأخير من الوحدة الصرفية {على} التى تفيد الجر، إذا سبقت أداة التعريف:

{على} > / عـ / / ـ {الـ}

اللهجـة: بلحرث

الأمثلة: «ركبت علفرس» و«رأيت كأنى أمشى علماء» أى «ركبت على الفرس». «ورأيت كأنى أمشى على الماء».

أثرها: هذه اللغة لا يكاد يستعمل سواها عند العوام فى مصر، فيقولون اقعد علكرسى، وصل عالنبى.. ونحن نلاحظ الآن فى باب الإعلانات بالصحف إعلانات تقول «شقة عالنيل»:

(مميزات لغات العرب/ ٢٨-٣٢).

ونكتفى بهذا القدر مما استقيناه من المصدر وقصدنا به توضيح منهج البحث، وننتقل الآن إلى الباب الثانى، وفيه نعرض تحليل الخصائص المميزة وهو تعديل على منهج رومان ياكويس أو بمعنى آخر تطبيق له فى مجال غير مجال الأصوات ونعرض فيه جدولا يوضح وجود كل من الخصائص الصوتية والصرفية فى اللهجات المختلفة كما جاء تفصيلها فى الباب الأول وحسب الترتيب الذى جاءت به.

وفى هذا الجدول نجد إلى اليمين وصفاً للخصائص التى تميز إحدى وثلاثين لهجة من اللهجات العربية القديمة، مرتبة رأسيّاً، ومرقمة بالحروف الأبجدية المسبوقة بعلامة زائد، يليها المثال الشائع الذى يعكس الخاصية التى تختص بها لهجات بعينها، والذى يوضح انحرافها عن اللغة الشائعة، وهى كما سبق أن ذكرنا لغة الحجازيين. وفى الجانب الأيمن أيضاً رتبت اللهجات رأسيّاً. أما التقسيم الأفقى فيوضح الرمز الذى يشير إلى كل من تلك الخصائص.

ومن ثم فإننا نجد مثلا العمود «ز» يتقاطع مع الصف (٤)، (٦)، (٨)، (٩)، (١٠) فنقرأ ذلك على النحو التالى:

تبدل العين نوناً إذا وقعت قبل الطاء، وذلك فى لهجة هذيل وقيس وسعد بن بكر والأزد والأنصار، أى:

ع > ن / ـ ط

فيقولون «أنطى» يريدون «أعطى».

وعلى هذا النحو نقرأ بقية أجزاء الجدول.

ويتضح من الجدول أن بعض اللهجات تتميز بخاصية واحدة فحسب، كما هو الحال فى فقيم دارم، وبعضها يتميز بعدد منها يتراوح

بين اثنتين كما هو الحال فى «هذيل» وخمسة كما هو الحال فى قيس. ويلاحظ أننا قد أدرجنا القبائل كما وردت فى المصدر دون النظر إلى أن بعض هذه القبائل هو بطن من قبائل أخرى. فمثلا بنو كلب من قضاعة ولكن أدرجت كل منهما على حدة، كما أن بنى مالك من بنى أسد، وبني يربوع من تميم، وحمير وقضاعة من اليمن، وهكذا.. والسبب فى ذلك هو أن لكل منها خصائص قد لا توجد فى غيرها، فمثلا نجد أن بنى كلب تتميز بخاصيتى + ق، +ر، فالأولى هى قولهم «عليكم» بكسر الكاف، والثانية قولهم «منهم» بكسر الهاء، وهاتان لا تتوفران فى قضاعة حسب ما جاء فى المصدر. كذلك نجد فى حمير الخاصية +ل وهى قولهم «طاب امهواء» الخ، فى حين أن قضاعة تتميز بالخاصية + ب وهى قولهم «الراعج» يريدون «الراعى».

وبعد، فقد كانت هذه محاولة لتقديم بعض ما جاء فى المصدر الذى استقينا منه عن خصائص اللهجات العربية القديمة وعرضه بطريقة تتفق مع الدراسات الحديثة فى علم اللغة من حيث التقسيم إلى خصائص صوتية وأخرى صرفية والتعبير عنها بالرموز، وكذلك من حيث تقديمها فى إطار النموذج المتبع فى تحليل الخصائص المميزة. وترجع قيمة هذا النموذج إلى أنه يمكن تطبيقه فى مجالات أخرى عديدة من بينها الخصائص المميزة للشعر أو النثر فى أمة بعينها أو فى عصر بعينه. أو تلك التى تميز الأدب الشعبى، وكلها مجالات مفتوحة للدراسة والتطبيق.

انظر ما أوردناه عن اللهجات فى البحث رقم (٤) بعنوان «علم اللغة ودراسة الأدب». وانظر مصفوفة اللهجات فى الصفحة التالية.

الخصائص الصوتية والصرفية	اللهجات	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ	آ	بَ	جَ
+ ا العشج يريد العشى	(١) فقيم دارم	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
+ ب الراعج يريد الراعى	(٢) قضاعة	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
+ ج الشيرة يريد الشجرة	(٣) بعض العرب	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
+ د اللم يريد اللحم	(٤) هذيل	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
+ ه عنت يريد أنت	(٥) تميم	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	+
+ و النات يريد الناس	(٦) قيس	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+
+ ز أنطى يريد أعطى	(٧) اليمن	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ح المعير يريد البعير	(٨) سعد بن بكر	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ط ماشاالله يريد ما شاء الله	(٩) الأزد	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ى يا أبا الحكا يريد يا أبا الحكم	(١٠) الأنصار	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ك هذا خالد (بتضعيف الدال)	(١١) مازن	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ل طاب امهواء يريد طاب الهواء	(١٢) الشحر	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ م دارش يريد دارك (للمؤنث) ، عيناش يريد عيناك ، رأيتكش أى رأيتك	(١٣) عمان	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ن منس يريد منك (للمذكر) ، عرفتس أى عرفتك	(١٤) طيء	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ س أبوس وأمس أى أبوك وأمك، منكس أى منك (للمؤنث)	(١٥) حمير	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ع لبيش يريد لبيك (مطلقاً)	(١٦) ربيعة	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	+	-
+ ف البناه يريد البنات	(١٧) مضر	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ص البقرت يريد البقرة	(١٨) بهراء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ق نعلم (بكسر النون يريد نعلم (بفتحها)	(١٩) بنو كلب (من قضاعة)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ر عليكِم (بكسر الكاف) يريد عليكُم (بضمها)	(٢٠) غنم	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
+ ش منهِم (بكسر الهاء) يريد منهُم (بضمها)	(٢١) أسد	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ت أولالك يريد أولئك	(٢٢) نجد	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ ث أما (بفتح الهمزة) يريد إما (بكسرها)	(٢٣) خثعم	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
+ خ أيه الناس يريد أيها الناس	(٢٤) زبيد	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
+ ذ ضاريِ (بكسر الياء وتضعيفها) يريد ضار يَ (بفتحها)	(٢٥) بلحرث	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-
+ ض عشِرة (بكسر الشين) ، أحد عشْر (بسكون العين)	(٢٦) بنو مالك (من بنى أسد)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
+ ظ معْ (بسكون العين) يريدون معَ (بفتحها)	(٢٧) بنو يربوع (من تميم)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
+ غ خرجت مالدار يريدون خرجت من الدار	(٢٨) بنو نبهان (من طيء)	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ آ ركبت علفرس يريدون على الفرس	(٢٩) تغلب	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ بَ التا يريدون التان	(٣٠) بكر بن وائل	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
+ جَ اللذان واللتان (بتضعيف النون)	(٣١) هوازن	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

المراجـــــع

المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس (دكتور) : في اللهجات العربية، لجنة البيان العربى، ١٩٦٢، ومكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .

- أحمد تيمور باشا. لهجات العرب، الهيئة العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، العدد ٢٩٠، ١٩٧٣ .

- حفنى ناصف: مميزات لغات العرب، مطبعة جامعة القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٧ .

- عبد العزيز مطر (دكتور) : لحن العامة، في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧ .
(بالكتاب قائمة هامة من المراجع).

- محمد كمال بشر (دكتور) : علم الأصوات، دار المعارف بمصر. ١٩٧٣ .

المراجع الإنجليزية:

- Atwood, Elmer Bagby. **A Survey of Verb Forms in the Eastern United States**. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1953.
- Jakobson R. and M. Halle. **Fundamentals of Language**. The Hague: Mouton, 1956.
- Joos, M. **The Five Clocks**. **A Linguistic Excursion**

into the Five Styles of English Usage. New York: Harcourt, 1967.

- Kurath, H. **Areal Linguistics**. **Problems, Methods, Results.** Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1972 .
- __________ **Handbook of the Linguistic Geography of New England**. Vol. I of Linguistic Atlas of New England. Providence, R.I.: Brown University Press, 1939.
- ____________, and Raven I. McDavid, Jr. **The Pronunciation of English in the Atlantic States**. Ann Arbor, Mich.: University of Mechigan Press, 1961.
- McIntosh, Angus. **An Introduction to a Survey of Scottish Dialects.** Edinburgh: Thomas Nelson, 1952.
- Reed, C.E., **Dialects of American English**. Cleveland, Ohio: World Publ. Co., 1967.
- Spencer, J. (Ed.), **The English Language in West Africa**. London: Longmans, 1971.
- Turner, G.W. **The English Language in Australia and New Zealand**. London: Longmans, 1966.

(٩) علم اللغة وعلم الحركة الجسمية (أو علم الكينات، أو لغة الجسم)

أصبحت دراسة علم اللغة اليوم ترتبط بدراسات جادة تحتل مكانها في مجال ما نسميه اليوم «علم الاتصال». ومن هذه الدراسات انبعثت علوم جديدة أهمها علم الحركة الجسمية أو علم الكينات Kinesics، ويطلق عليه أحياناً اسم «لغة الجسم».

وفي هذا البحث سنحاول التعريف بذلك العلم الحديث نسبيّاً، ثم نبين الروابط التي تربطه بلغة الكلام، مع تقديم تطبيقات له على الحركة الجسمية عند المصريين.

ولنبدأ أولا بالتعرف على الحركة الجسمية، أو ما كان يعرف تقليديّاً «بالإشارة». إننا إذا راقبنا إنساناً يتحدث إلى الآخر بالتليفون فإننا نجد أمامنا تمثيلية ممتعة، فنرى تعبير وجهه يتحول من القلق إلى الارتياح، ونراه يلوح بيده معبراً عن الفرح أو عن عدم الموافقة، ويشير بالسبابة هنا وهناك، ويهز كتفيه تعبيراً عن الرضوخ والتسليم، أو يدق الأرض بقدمه في عصبية وقلق. وهو يؤدي كل هذه الحركات أمام سماعة التليفون العمياء إذ أن محدثه لا يرى من تلك الحركات شيئاً، وهذا مما يثبت أن الحركات الجسمية من ذلك النوع إنما هي غاية في حد ذاتها وليس الغرض منها إصدار رسالة إلى إنسان آخر. فهذا الذي يتحدث بالتليفون لا يرى محدثه، ومن ثم فإن الحركات الجسمية التي تصدر عنه ليس الغرض منها أن تكون رسالة ذات معنى يريد أن تصل إلى محدثه،

وإنما هى فى الواقع مجرد متنفس للانفعالات التى تجيش بها نفسه ولا يستطيع أن يكتمها.

ويتفاوت الناس بالنسبة لاستخدام الحركة الجسمية، فبينما نجد الإناث والشباب وأولئك الذين لم ينالوا حظاً من العلم، والشعوب اللاتينية، وشعوب البحر الأبيض المتوسط، يكثرون من إصدار الحركة الجسمية أثناء الكلام، نجد أن معظم الذكور، والمتقدمين فى السن، والمتعلمين، والشعوب التيوتونية لا يكثرون من استخدامها. ويقول بعض العلماء إن الإكثار من استخدام الحركة الجسمية أثناء الكلام

صورة رقم (١)
الحركة الجسمية... حتى أثناء التحدث فى التليفون...

ينم عن فقر فى الإلمام بمفردات اللغة فيستعين المتكلم بالحركة الجسمية. بيد أننا فى الظروف التى تعوزنا فيها الكلمات نتساوى جميعاً، على اختلاف أجناسنا، فى الاعتماد على الحركة الجسمية للتعبير عما يجول بخاطرنا وما تجيش به نفوسنا. وهناك من المواقف ما تكون الحركة الجسمية فيه أصدق وأحسن تعبيراً من الكلام، فقد تتحدث إلى قروى ساذج فيدلك على موقع شيء بأن يقول لك «اتجه نحو اليسار» بينما

تشير سبابته إلى جهة اليمين، وحينذاك تكون الحركة الجسمية هي التي تُدلي بالقول الصحيح. كذلك قد يسألك سائل أن تصف له «البرِّيمة» ولكنك لن تستطيع وصفها دون أن تستخدم حركة جسمية مصاحبة للوصف، وهذه الحركة هي رفع السبابة وجعل اليد تدور في الهواء عدة مرات، وذلك ما يعرف بالحركة التوضيحية. هذا ويختلف معنى الحركة الواحدة من شعب إلى آخر. فالحركة الجسمية التي يستخدمها اليونانيون بمعنى «أقبل إلى هنا» لها نفس تركيب الحركة التي يستخدمها الإنجليز بمعنى «قف مكانك»، والحركة الجسمية التي يستخدمها العرب وتؤدي معنى «أقبل إلى هنا» تعني في النظام الحركي الأمريكي «وداعاً».

ويكثر الناس من استخدام الحركة الجسمية مع الكلام إلى الحد الذي يمكن معه القول بأنه لو كان نصف سكان العالم مصابين بالصمم فإن الناس مع ذلك يمكنهم التفاهم فيما بينهم. والدكتور راي بيردوسل Ray L. Birdwhistell وسيأتي الكلام عنه فيما بعد - هو مبتكر علم الحركة الجسمية أو علم الكينات، وكبير الباحثين بمعهد إيسترن بنسلفانيا للتحليل النفسي ومدير مشروع أبحاث علم الاتصال.. وفي تقديره أن نسبة الكلام في التعبير عن المعاني تتراوح بين ٣٠ إلى ٣٥٪ فقط.

ولكل شعب حركاته الجسمية أو كيناته التي تميزه عن سائر الشعوب. وهذه الحركات يتعلمها الأطفال في السنوات الأولى من حياتهم، كما يتعلمون لغة بلادهم سواء بسواء، فنجد أن الإنسان المصري مثلا يتميز بحركة جسمية مصرية، أي يستخدم الحركات

الجسمية الخاصة بالنظام الحركى المصرى، تماماً كما يتعلم اللغة العربية، ونجد أن الفرنسى يتميز بحركة جسمية فرنسية، وكذلك الأمر بالنسبة للإنجليزى والأمريكى والأسبانى والروسى وسائر الشعوب، فنحن نجد مثلا أن المصرى ينهى الجملة الكلامية بأن يبسط يده بعد أن كانت الأصابع مضمومة، أو يوقفها بعد أن كانت تتحرك مع الكلمات التى ينطقها، على حين أننا نجد الأمريكى ينهى جملته الكلامية بأن يخفض رأسه أو ينظر بعينيه إلى أسفل، أو يسقط يده، بينما نراه يختتم الجملة الاستفهامية بأن يرفع يده ويميل ذقنه أو قد تتسع حدقتاه.

ولقد قال بعض الباحثين: إن سكان البحر الأبيض المتوسط يستخدمون الحركة الجسمية لكى يوفروا على أنفسهم مؤونة الكلام فى الحر اللافح الذى يسود بلادهم، غير أنه لا يوجد دليل على صحة هذا القول، إذ نجد أن أهالى ولاية تكساس مثلا - وهى ذات حر لافح - لا يستخدمون الحركة الجسمية أكثر مما يستخدمها أهالى بروكلين مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة لأهل القاهرة وأهل الإسكندرية، ومن ثَم فإن الباحثين يستنتجون أن استخدام الأمريكيين للحركة الجسمية يرجع إلى مزاج المتكلم أكثر مما يرجع إلى المناخ. ويقول الباحثون الذين قاموا بدراسات على الحركات الجسمية التى يتميز بها العرب إن العرب يستخدمونها فى كل الأوقات، سواء كانوا فى حالة هدوء نفسى أم فى حالة انفعال، وإن كانوا حين يشتد بهم الانفعال تشتد سرعة الكلام. ويلاحظ الشخص الأجنبى الذى يركب سيارة أجرة يقودها عربى أن السائق إذا دعاه الموقف إلى الاحتجاج على قيمة الأجرة مثلا فإنه لا يعبر عن الاحتجاج بالكلام وحده وإنما يؤكده بحركة يديه، فيتخلى عن

عجلة القيادة بينما السيارة تندفع بأقصى سرعة، إذ أنه يحس أن تعبيره عن شعوره لا يكتمل إلا إذا صحبته الحركة الجسمية المؤكدة له، وهى أن يلوح بيديه، جاعلا باطن الكف إلى أعلى، وهو ما يوضحه هذا الرسم الكاريكاتورى (انظر الصورة رقم ٢).



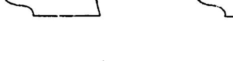
رقم (٢) - ترك عجلة القيادة لتأكيد الكلام بحركة اليدين

ويروى «ويفر» و«ستروسبو»[١] فى كتاب لهما أن إحدى الصحف الأمريكية تحدثت عن أمر بدا لها غريباً، ألا وهو اللافتة المعلقة بجوار السائق فى المركبات العامة فى الجزائر، والتى تقول «ممنوع التكلم مع السائق إذ أنه يحتاج إلى يديه حين يسوق». وتستدل الصحيفة من هذا على أن السائق الجزائرى لا يتحدث دون أن تصاحب حديثه إشارات

(١) Carl H. Weaver & Warren L. Strausbaugh. **Fundamentals of Speech Communication**. New York: American Book Company, 1964, p. 273.

بيديه . ويعلق المؤلفان على ذلك بقولهما إنه من غير المحتمل أن تجد مثل هذه اللافتة فى المركبات العامة بأمريكا ، حيث لا يكثر الناس من الإشارة باليدين . كذلك نجد أن الإيطاليين والفرنسيين يكثرون من استخدام الحركة الجسمية أثناء الكلام . وهكذا فإننا إذا رأينا عن بعد أناساً يتحدثون فإننا نستطيع أن نتبين من حركاتهم الجسمية ما إذا كانوا ينتمون إلى نظام حركى واحد أم إلى نظم حركية متباينة .

هذا ولا تقتصر الحركة الجسمية على حركة اليدين ، وإنما هناك حركة الرأس ، وتعبير الوجه بما يشمله من حركة الفم والعينين ، وحركة الرقبة والجذع والفخذين والساقين والقدمين ، فمن حركات الفم مثلا الحركة التى تنبئ عن الاشمئزاز أو الاحتقار ، والابتسامة السعيدة والابتسامة الصفراء والتكشير عن الأنياب . (انظر الصورة رقم ٣) .



رقم (٣) - حركات الفم

وتعد حركة العينين أو ما يسمَّى بالسلوك العينى من أهم الحركات الجسمية، ويقصد بالسلوك العينى طريقة النظر بالعينين، فمن عادة الإيطالى مثلا أنه يحدق فى المارة وفى الناس الذين يجلسون من حوله فى المطعم أو النادى أو المقهى.. الخ، ويتفحصهم بنظره. وهذا التحديق لا يعد فى قاموس الحركة الإيطالية عيباً. ولعل من ذهب منا إلى إيطاليا وجلس فى أحد المقاهى قد لاحظ كيف أن المارة يتوقفون فى سيرهم لكى يحدقوا فى واحد من الجالسين ويتفحصونه من قمة رأسه إلى أخمص قدمه، دون أن يجدوا فى ذلك غضاضة، ثم يواصلون سيرهم، ويفسر الإيطاليون هذا السلوك العينى بأنه يعكس اهتمام الإنسان الإيطالى بما يقع تحت نظره.. أما فى قاموس الحركة الجسمية الأمريكية فالأمر مختلف كل الاختلاف. فالأمريكيون لهم قواعد حركية معينة تتصل بتلاقى العيون والوقت الذى تلتقى فيه، ففى الحديث العادى تلتقى عينىْ المتكلم بعينى محدثه لمدة ثانية فقط، ثم ينظر أحدهما أو كلاهما فى اتجاه آخر... كذلك فإن السلوك العينى فى الطريق العام له قواعده، فالأمريكى حين يسير فى الطريق وتقع عيناه على أحد المارة فإن نظرته إليه تكون قصيرة الغرض منها أن تدل على أنه يحس بوجوده، فالنظرة إذا كانت أقصر مما ينبغى فإنها توحى بأنه متعالٍ أو أنه ممن يسترقون النظر ولا يواجهون الناس بنظرة صريحة. وإذا كانت أطول مما يجب فإنها تصم الشخص بالفضول. والقاعدة فى السلوك العينى الأمريكى أن الشخص حين يسير فى الطريق ويرى أحد المارة قادماً من الاتجاه الآخر فإن الإثنين يتبادلان النظر، حتى إذا أصبحت المسافة بينهما نحو مترين ونصف غض كل منهما بصره. وفى بعض بلاد الشرق الأقصى يعد من سوء الأدب أن تنظر فى عينى محدثك على الإطلاق، أما فى انجلترا فإن

آداب السلوك تقضى بأن يحدق الشخص فى محدثه بانتباه، ويطرف بصره من آن لآخر دلالة على اهتمامه بالحديث. غير أن طرف البصر هذا لن تفهم دلالته إذا كان المستمع أمريكيّاً، إذ أن النظام الحركى الأمريكى يقتضى من السامع أن يهز رأسه أو يدمدم بأصوات مبهمة دلالة على اهتمامه بما يقول محدثه، أما طرف البصر فلا يعنى بالنسبة له شيئاً.

ويحدثنا «هول»[٢] العالم الأنثروبولوجى الأمريكى عن السلوك العينى عند العرب فيقول إن الطريقة التى ينظر بها العرب حين يتكلمون تبدو للأمريكيين وكأنها نظرة تنم عن العداء والتحدى. ويروى لنا على لسان أحد العرب الذين أجرى عليهم أبحاثه أنه قال إنه كان دائماً يقع فى مشاكل مع من يخالطهم من الأمريكيين بسبب الطريقة التى ينظر بها إليهم، فلم تكن نظرته مما يقصد به الإساءة أو الإهانة، ولكنها كانت تفسر كذلك عند الأمريكيين.

وقد أجرى العلماء فى السنوات الأخيرة العديد من البحوث فى الولايات المتحدة فى مجال الحركة الجسمية أو اللغة غير المنطوقة، لإيمانهم بأن الأوضاع التى يتخذها الناس لأجسامهم إن هى إلا وسيلة للاتصال تقف على قدم المساواة مع الكلام المنطوق. وأكثر العلماء نشاطاً فى هذا المجال هم علماء النفس، الذين يقومون ببحوث معملية على دقائق الحركة الجسمية مثل حركات الوجه. كذلك يعمل في هذا الحقل علماء التحليل النفسى، وذلك على أمل أن يستطيعوا تطبيق

(٢) Edward T. Hall. The Hidden Dimension. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1969, p. 161.

نتائج بحوثهم على مرضاهم، كما يعمل فى هذا الحقل أيضاً علماء الاجتماع الذين يقومون بدراسة الحركات الجسمية فى مواقف اجتماعية حقيقية، وعلماء الأنثروبولوجيا الذين يقومون ببحوث تقوم على المقارنة بين الشعوب التى تنتمى إلى حضارات متباينة.

وقد قام العلماء، ومن بينهم «بيردوسل» الذى ابتكر علم الكينات أو علم الحركة الجسمية والذى أشرنا إليه آنفاً، بملاحظة نحو مائة أسرة أثناء الجلسات العلاجية التى كانت هذه الأسر تحضرها فى أوقات متفرقة، وذلك بمعهد العلاج النفسى ببنسلفانيا وجامعة تمبل بفيلادلفيا وصوروها فى أفلام متحركة، وسجلوا تصرفات كل واحد من أفراد الأسرة، وذلك بغية العثور على أنماط السلوك التى تتكرر بنفس الشكل، ثم قاموا بعد ذلك بعزل أو تحديد السياق الذى تحدث في إطاره تلك الأنماط. وقد وجد هؤلاء العلماء أن الحركات الجسمية التى استخدمها أفراد تلك الأسر تختلف عن الحركات الجسمية التى تكوّن النظام الحركى الأمريكى والتى يستعملها الأمريكيون أثناء الحديث. وقد وجدوا أنه من بين تلك التى كان يكثر إصدارها حركة تمرير الأصبع فوق الأنف. وكانت هذه الحركة تصدر من رب الأسرة وتدل على أن أحد أفراد الأسرة قد أتى بتصرف غير لائق. فمثلا لوحظ أن الزوج أو الأب كان يقوم بهذه الحركة حين يرى أن إحدى الفتيات أو النساء من أفراد أسرته تجلس جلسة غير محتشمة. وكانت الفتاة بدورها تفهم دلالة الحركة على الفور فتصحح من جلستها. ويذكر هؤلاء العلماء أنه قد لفت أنظارهم استخدام حركة جسمية أخرى تؤدى نفس المعنى، إذ لاحظوا من فيلم كانوا قد صوروه لإحدى الأمهات أثناء الجلسات

العلاجية أن هذه الأم كانت من آن لاخر تضع ساقاً فوق ساق لبضع ثوان بطريقة تتسم بالإغراء، فكان أبوها حين يراها تفعل ذلك يهز قدمه بشدة، كما كانت كل من الابنة والجدة تضع ساقاً فوق ساق لكى تحجب ركبتى الأم عن عينى الطبيب المعالج. وقد لاحظ العلماء أن هذه السلسلة المتعاقبة من الحركات قد تكرر صدورها إحدى عشرة مرة خلال نصف ساعة دون أن يتبادل أحد منهم كلمة واحدة.

ولقد كان أول من اهتم بالحركة الجسمية فى أمريكا هم فرانز بواس Franz Boas وإدوارد سابير Edward Sapir ووستون لابار Weston la Barre، إذ أنهم أعلنوا أن الحركات الجسمية ما هى إلا شفرة يمكن حل رموزها. بيد أن البحث الجدى المتصل فى علم الحركة الجسمية لم يبدأ إلا على يد عالم الأنثروبولوجيا الأمريكى «بيردوسل» الذى سبقت الإشارة إليه وذلك حين نشر كتابا له بعنوان «مدخل إلى علم الكينات» (الحركة الجسمية)[٣] وذلك فى عام ,١٩٥٢ ويرجع عهد اهتمامه بالحركة الجسمية إلى الدراسات الميدانية التى قام بها على الهنود الكوتينيين Kutenai الذين يعيشون فى كندا الغربية، وذلك فى عام ١٩٤٦، إذ أنه لاحظ حين كان يعيش بين هؤلاء الهنود أن منظرهم حين كانوا يتحدثون بالإنجليزية يختلف تمام الاختلاف عنه وهم يتحدثون باللغة الكوتينية، فهم حين كانوا يتحدثون بالإنجليزية يستخدمون حركات جسمية مغايرة وكذلك تختلف تعبيرات الوجه، وكأن لجسم الواحد منهم لغتين هما اللغة الإنجليزية الأجنبية ولغته القومية.

---

(٣) Ray L. Birdwhistell. **Introduction to kinesics**. Washington: Foreign Service Institute. 1952.

وقد عرَّف «بيردوسل» علمه الجديد والذى أسماه Kinesics بأنه علم يختص بوصف أوضاع الجسم وحركاته، تلك الأوضاع والحركات التى تحدث وفق نمط معين، كما أنها تحدث نتيجة للتعلم، ويحللها جميعاً إلى خصائصها. وهو يرى أن الحركة الجسمية تمتد جذورها إلى عمق بعيد فى المجتمع الذى يعيش الفرد فيه، وترتبط كل الارتباط بثقافة ذلك المجتمع. وقد اتبع «بيردوسل» فى تحليله للحركة الجسمية للإنسان الأمريكى، النموذج المتبع فى تحليل اللغة، أى أنه بدأ بعزل الوحدة الحركية الأساسية التى أطلق عليها اسم «كينيم» وهى تقابل الوحدة الصوتية أو الفونيم فى علم اللغة، ثم بعزل الوحدة الحركية ذات المعنى. وقد أطلق عليها اسم «كينو مورفيم» وتقابل الوحدة الصرفية أو المورفيم فى علم اللغة. وكان من نتائج ذلك التحليل أنه تمكن من عزل أربعاً وثلاثين حركة جسمية هى التى تكوِّن الحركة الجسمية للإنسان الأمريكى. ثم أتبع كتابه هذا ببحث نشر عام ١٩٦٦ ضمن مقالات جمعها «الفرد ج. سميث» فى كتاب له بعنوان «الاتصال والثقافة»[٤] وقد حاول فيه إيجاد العلاقة بين النظام الحركى الأمريكى ولغة الكلام فى اللهجة الأمريكية. وذلك بعزل الكينات أو الحركات الجسمية التى تقابل النبر stress فى اللغة، وهو تأكيد النطق بالكلمة لبيان أهميتها، وتلك التى تصحب الضمائر كضمير المتكلم أو الغائب، والكينات الدالة على الجمع، وتلك التى تدل على زمن حدوث الفعل. وكذلك أسماء الإشارة وغيرها.

---

(٤) Alfred G. Smith (ed). **Communication and Culture**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966, pp. 184-8.

وكان المنطلق الذى بدأ منه «بيردوسل» هو أن اللغة بوصفها نظاما، لا تحدث منفردة، وإنما تصحبها عادة نظم أخرى، وأحد هذه النظم هو الحركة الجسمية. ولنضرب مثلا على ذلك النظام الحركى عند المصريين، فنحن مثلا حين نتكلم يكون كلامنا مصحوباً بحركات جسمية متعددة، منها ما يؤدى باليد الواحدة أو اليدين معاً. كأن تقلب اليد بحيث يتجه الكف إلى أعلى، وذلك عند التعجب أو الاستفهام أو الاستنكار، ومنها ما يتصل بالأصابع، كأن نشير إلى الشىء أو الجهة بالأصبع السبابة، أو نضم أصابعنا بحيث تلتقى الأنامل وتتخذ اليد شكل الكمثرى حين نقول «انتظر» أو «اصبر قليلا» أو «اهدأ» وقد نحرك أصابعنا إلى أعلى ثم نثنيها والكف متجه خارج الجسم حين نقول «أقبل إلى هنا» وهذا ما يعبر عنه العلماء بسلوك اليدين. ومن الحركات الجسمية ما يتصل بالعينين، وقد سبق أن أشرنا إلى السلوك العينى واختلافه من شعب إلى آخر، ونضيف أننا قد نشخص بأبصارنا عند الخوف أو الدهشة أو لإظهار الاهتمام بما يقوله محدثنا، أو للتعبير عن التحدى. وتتسع منا الحدقتان حين نتحدث حديثاً غاضباً، ونغض الطرف حياءً أو احتراماً أو خجلا. وقد نغمز بالعين ونلمز.. وأما وجوهنا فتكسوها تعبيرات تختلف باختلاف المواقف والانفعالات والكلام المصاحب لها، فيرتفع الحاجبان عند الدهشة أو المفاجأة ويتقطبان عند الانهماك فى حديث جدى أو عند العبوس، وقد تنفرج الشفتان عن ابتسامة باهتة أو صفراء أو ابتسامة تنم عن السخرية، أو ابتسامة عريضة تنم عن السرور فتكشف عن الأسنان وتنبسط لها أسارير الوجه. وقد نبتسم ابتسامة الغيظ بحيث نكشر عن أنيابنا (انظر الصورة رقم ٣).

ونحن قد نصعر خدنا للناس كبرياء وغطرسة.. وهذا كله يعتبر بالنسبة لأعضاء الوجه «سلوكاً». وقد يكون للوجه بأجمعه سلوك معين، كأن نولي وجهنا شطر جهة بعينها أو نتجه بوجهنا نحو محدثنا مقبلين عليه، أو نشيح بوجهنا عنه إعراضاً أو كراهية أو احتقاراً..

وللرأس أيضاً سلوك خاص به، فنحن ندفع بالرأس إلى أعلى عند التحدى أو حين نشير إلى جهة بعينها ونقول «هناك» (انظر الصورة رقم ٤).



صورة رقم (٤) الدفع بالرأس إلى أعلى

ونهز الرأس يمنة ويسرة حين نجيب بالنفى وننكسه خشوعاً أو رهبة أو خجلا، ونرفعه تعالياً وكبرياء، أو إباء وشمما، ونلويه ساخرين غير مكترثين... كذلك فإن للعنق سلوكاً، وللصدر سلوكاً، وللجذع سلوكاً، وللساقين والقدمين سلوكاً... فنحن قد نلوى العنق غطرسة وكبرياء، وقد ينثنى منا الجذع خنوعاً أو خشوعاً، أو قد يستوى كبرياء أو إباء، أو قد يكون جامداً بلا حراك، وإذا كنا واقفين فإننا قد نقترب من محدثنا، ونقبل عليه بصدرنا فى ود وتعاطف، أو نقف متباعدين فى جفوة، أو نعرض عنه وننأى بجانبنا، أو نقف خاشعين، أو متوثبين متحفزين.. وقد نبدل قدماً بعد قدم تعبيراً عن القلق والضيق بالانتظار.. وهذا كله سلوك لأعضاء الجسم من الجذع إلى القدمين...

وإذا كنا جالسين فقد نجلس فى أدب واحترام، أو فى استرخاء، أو فى عدم مبالاة. وقد نجلس خائفين قد ضممنا أطرافنا إلينا وَجِلين، أو نجلس واضعين ساقاً فوق ساق فى ثقة واعتداد، أو نهز الساقين كما يفعل الأطفال والبلهاء. وقد نقف أو نجلس جامدين بلا حراك فتكون الحركة الجسمية صفراً، ويكون لانعدام الحركة معنى محدد مثلما أن لحدوثها معنى محدداً.

كذلك فإن لون الجلد قد يتغير تحت تأثير مواقف وانفعالات معينة، فتحمر منا الوجوه خجلا أو تصفر خوفاً وفرقاً، أو تسود غيظاً وكمداً. وقد أطلق «بيردوسل» على حركات الوقوف والجلوس وعلى تغير لون الجلد من الشحوب إلى التورد والاحمرار مثلا، ومن جلد جاف إلى جلد دهنى، أطلق على هذا كله اسم «الباراكينات» أى نظائر الحركة الجسمية Parakines وأعلن أن لكل حركة جسمية ولكل نظير من نظائر الحركة الجسمية دلالة خاصة محددة...

هذا وقد لوحظ أن الحركة الجسمية لا تقتصر على سلوك أعضاء الجسم منفردة، وإنما منها ما يصدر نتيجة التقاء عضو من أعضاء الجسم كفًّا بكف عند التعجب أو الدهشة أو الاستنكار، ونجعل أصابعنا فى آذاننا حين لا نريد أن نسمع ما نكره، وتضرب المرأة بكفها على صدرها تعجباً أو إنكاراً، وتصك وجهها دهشة وتعجباً... وتضع يديها على جبينها عند التحدّى.

ومن أمثلة هذا النوع من الحركات الجسمية أيضاً الحركة التى تستخدم لوصف شخص ما بالبخل «وأنه جلدة!» وتتكون من وضع

طرف الإبهام تحت مقدمة الأسنان العليا ثم دفعه بقوة خارج الفم (انظر الصورة رقم ٥).



صورة رقم (٥)
حركة جسمية للدلالة على البخل

كذلك يدخل ضمن نظام الحركة الجسمية التقاء أحد أعضاء الجسم بشيء خارج عن الجسم. ومن ثم فقد اعتبر «بيردوسل» جذب الطفل كُم رداء أمه أو ثوبها لكى يلفت نظرها إليه حركة، وكذلك جذب الفتاة ذيل ثوبها القصير لكى تغطى ركبتيها العاريتين وهى جالسة حركة، ورفع ذيل الثوب عند الخوض فى لجة حركة (نحو قوله تعالى: ﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا﴾ «النمل: ٤٤») والأخذ بلحية أو برأس شخص آخر حركة (نحو قوله تعالى: ﴿قَالَ يَا بْنَؤُمَّ لَا تَأْخُذْ بِلِحْيَتِي وَلَا بِرَأْسِي﴾ «طه: ٩٤»).

وهذا كله مما دعا العلماء إلى وضع تعريف شامل للحركة الجسمية أو «الإشارة» كما كانت تعرف تقليدياً. وقد جاء هذا التعريف فى مقال كتبه فرانسس س. هيز[٥]. يقول التعريف: إن الإشارة هى أية حركة جسمية، باستثناء الكلام، تحدث شعورياً أو لا شعورياً بغية الاتصال مع

---

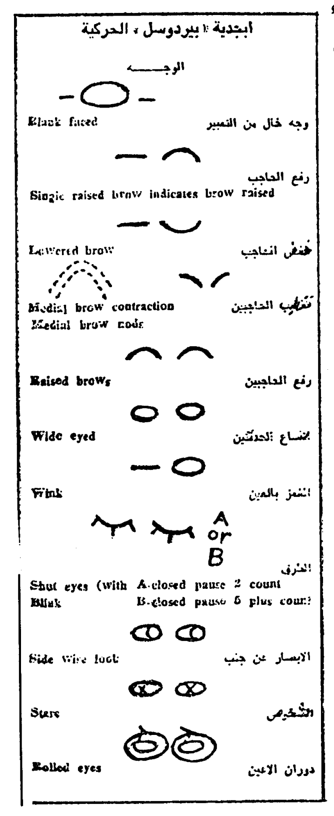
(٥) Francis C. Hayes. "Gestures: A Working Bibliography," **Southern Folklore Quarterly**, XXI (Dec. 1957), 220.

الذات أو الاتصال بالغير . ثم أضاف «هيز» بعد ذلك إلى تعريفه هذا الحدث السيمانطيقى (أى المتصل بالمعنى) مثل «إلقاء القفاز تعبيراً عن التحدى» أو «التلويح بالعلم فى حماسة ووطنية» حيث لابد من اشتراك شيء خارج الجسم لكى يتم حدوث الحركة الجسمية.

ولما كانت الحركات الجسمية أو الكينات تعد نظاماً قائماً بذاته، مثلها فى ذلك مثل اللغة فقد كان من الضرورى أن توضع لها أبجدية ذات رموز خاصة بها، وذلك ما فعله «بيردوسل» فى كتابه الذى أشرنا إليه آنفاً، فقد ابتكر أبجدية من الرسوم أو الرموز يرمز كل رسم فيها إلى حركة جسمية واحدة أو «كين»، بحيث تتضمن الأبجدية عدداً من الرموز بقدر عدد الحركات الجسمية، فهى بذلك تقابل الأبجدية الصوتية فى علم أصوات اللغة (انظر الصورة رقم ٦). وتشمل الأبجدية كافة الحركات التى تصدر عن جميع أجزاء الجسم البشرى من قمة الرأس إلى أخمص القدم، مثل سلوك العين من شخوص أو غمز أو دوران، وأوضاع الفم من وضع محايد إلى ابتسامة طبيعية أو مغتصبة أو مصطنعة أو صفراء، وكذلك حركات الوجه بأنواعها، فمثلا نجد أن الشكل البيضاوى المحاط بشرطتين على الجانبين يمثل وجهاً خالياً من التعبير، وأن الشكل البيضاوى الذى توجد على يساره شرطة يرمز إلى الغمز بإحدى العينين. كذلك تتضمن الأبجدية رسوماً تدل على أوضاع العنق والكتفين والرسغين واليدين والجذع والفخذين والساقين والقدمين والكاحلين، ورسوماً للدلالة على الحركة الجسمية التى تحدث نتيجة التقاء عضو من أعضاء الجسم بعضو آخر منه، وذلك مثل التصفيق، حيث تحدث الحركة بالتقاء الكفين، ورسوماً أخرى للدلالة على الحركة

الناتجة من التقاء أحد أعضاء الجسم بشيء خارج الجسم، وذلك مثل جذب الطفل رداء أمه كما سبق أن أشرنا.

هذا ولم يدرج «بيردوسل» في أبجديته المشية بأنواعها وإن كان تحليله للحركة الجسمية قد تضمن وصفاً لها، فهناك المشية السريعة، والبطيئة، والمختالة، والمشية الواثبة، والمشية المتصلبة، كما أنه أشار إلى مشية البطة ومشية الدجاجة ومشية الفيل.. ويأتي تفصيل ذلك في البحث رقم (١٢) بعنوان «الحركة الجسمية من خلال الشعر العربي» وقد بسطنا الكلام فيه على المشية بأنواعها المتعددة التي وردت في الشعر.



صورة رقم (٦)

سلوك الوجه كما يبدو في أبجدية «بيردوسل» الحركية

وهكذا أصبح لعلم الحركات الجسمية أو علم الكينات أبجدية حركية تقابل الأبجدية الصوتية فى علم الأصوات.

وإذا نحن حاولنا أن نطبق مبادئ علم الكينات أو علم الحركات الجسمية كما بيناه آنفاً على الحركات الجسمية للإنسان المصرى نجد أنها أنواع ثلاثة[٦]:

١ - حركات ذات دلالة محدودة ومعروفة للشعب المصرى كله، وقد تحدث وحدها أو مصحوبة بالكلام، ويفهم المصريون معناها حتى ولو حدثت بدون كلام. ومن أمثلتها الحركة التى تعنى «انتظر قليلاً» وفيها تضم أطراف الأصابع فتصبح اليد فى شكل الكمثرى (انظر الصورة رقم ٧).

صورة رقم (٧) انتظر قليلاً أو اصبر

وهذه الحركة نفسها تحمل - فى سياق آخر - معنى التهديد والوعيد، كأنما من يقوم بهذه الحركة يقول للمخاطب: طيِّب! إن ما ورَّيتك!!

(٦) استطعت من دراسة مستفيضة أجريتها على الحركة الجسمية المصرية التوصل إلى استنباط ثمانية وأربعين قانوناً هى التى تتحكم فى النظام الحركى المصرى.

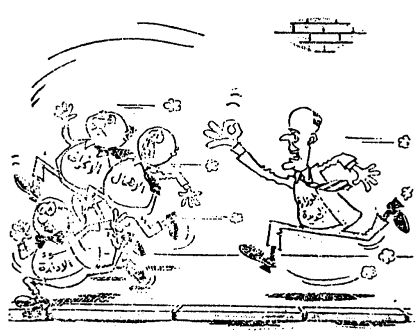
وهناك حركة تهديد ووعيد أخرى تتكون من وضع طرف الإبهام فوق الطرف الداخلى للسبابة مما ينتج عنه شكل دائرة، وتبسط بقية الأصابع، انظر الصورتين رقم (٨) ورقم (٩)



صورة رقم (٨)

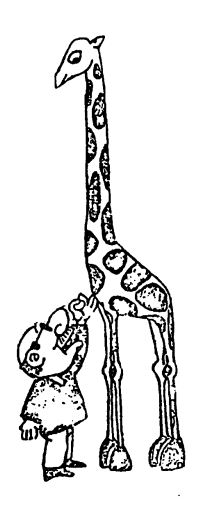
الاهرام - ٧٤/٩/٢٧ -

* الوزارة الجديدة تحلف اليمين *



صورة رقم (٩) - والله العظيم... والله العظيم لأورّيكم!
حركة جسمية تدل على التهديد والوعيد

وهذه الحركة نفسها - تحمل فى سياق آخر - معنى الإعجاب أو التمنى ويستدل على ذلك المعنى بتعبير الوجه وما يصحبها من كلام (انظر الصورتين ١٠، ١١).



صورة رقم (١٠) - المخرج: نفسى أطلعك فى السيما.. بس يا خسارة.. مش «طايلك»؟
حركة جسمية تفيد التمنى كما تفيد الاستحسان وإظهار الإعجاب



الأهرام العدد ٣٥٧٢٨ الأحد ١٢ محرم ١٤١٥ - ٧ أكتوبر ١٩٨٤م ص ١٣ .

تأملات كاريكاتورية فى المسالة الاكتوبرية

صورة رقم (١١)

٢ - **حركات التوكيد**: وهذه لا تحدث إلا مصاحبة للكلام. وهى تقابل «النبر» فى علم الأصوات، ومن أمثلتها رفع الحاجبين(٧) وكذلك الحركة التى تشبه فى تركيبها حركة التهديد التى وصفناها ضمن حركات المجموعة الأولى (وضع طرف الإبهام فوق طرف السبابة وانبساط بقية الأصابع) أى أن هاتين الحركتين متجانستان أو «هوموكينات». ومن شروطها أنها تحدث فى نفس الوقت مع المقطع الذى يقع عليه النبر الرئيسى فى الكلمة. فإذا كان المتكلم يقول مثلا «لابد أن نعمل على حل مشكلة» حيث يقع النبر الرئيسى على المقطع ب ضمه فى «لا بد»، وعلى المقطع ن فتحة فى «نعمل» وعلى المقطع ح فتحة فى «حل» والمقطع ك كسرة فى «المشكلة» فإن حركة التوكيد يجب أن تحدث فى نفس الوقت الذى تنطبق فيه هذه المقاطع وإلا حدث تشويه للجملة.. وإذا كان بالعبارة المنطوقة لفظ يفيد التوكيد أو المبالغة ككلمة «جداً» فإن حركة التوكيد تحدث مع نطق هذا اللفظ.

٣ - **حركات توضيحية**: وهذه أيضاً لا بد أن تكون مصاحبة للكلام، وتتخذ عادة فى تركيبها شكل الشىء المراد وصفه أو توضيحه.

هذا وقد أثبتت الدراسة المبنية على الملاحظة الشخصية أن أكثر الحركات وروداً مع الأحاديث اليومية للمصريين هى :

من المجموعة الأولى (حركات ذات دلالة):

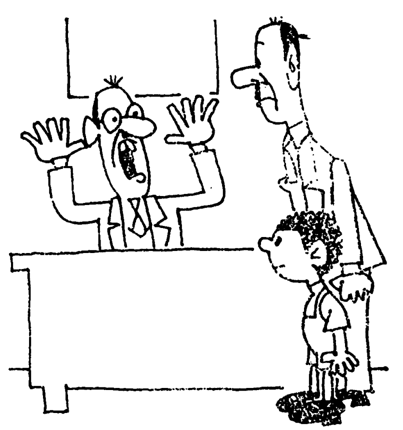
١ - الحركة التى دلالتها «انتظر قليلاً» (انظر الصورة رقم ٧).

---

(٧) من ملاحظات الدكتور «بيردوسل» أن الحاجبين يمكنهما اتخاذ ثلاثة وعشرين وضعاً مختلفاً وأن الذكور من الأمريكيين يستخدمون حركة رفع الحاجبين فى الحديث أكثر مما تفعل الإناث.

٢ - الحركة الاستفهامية التى معناها «ماذا جرى» أو «أين ؟»..الخ.

٣ - الحركة التى دلالتها : ليس هذا ذنبى (وأنا مالى. ماليش دعوة). وتؤدى ببسط الكفين ورفعهما بحيث يواجهان المخاطب. انظر الصورة رقم (١٢).



صورة رقم (١٢) - حركة جسمية تفيد التبرؤ من المسئولية (وأنا مالى..)

من المجموعة الثانية (حركات التوكيد):

قد لوحظ أن المصريين يكثرون من استخدام ثلاث حركات تتجانس فى تركيبها مع ثلاث حركات من تلك التى تنتمى إلى المجموعة الأولى، فهى إذن «هوموكينات» وهذه الحركات هى :

١ - رفع السبابة وضم بقية الأصابع، وتتجانس تركيبياً مع الحركة التى دلالتها : «احذر.. وإلا..».

٢ - ضم أطراف الأصابع بحيث تتخذ اليد شكل الكمثرى، وتتجانس تركيبيّاً مع الحركة التى معناها «انتظر قليلا».

٣ - وضع طرف الإبهام فوق الطرف الداخلى للسبابة مع انبساط باقى الأصابع، وتتجانس تركيبياً مع الحركة التى تفيد التهديد والوعيد: «الويل لك. إن ما وريّتك!». وهى هنا تكون مصحوبة بالألفاظ الدالة على التمنى أو الإعجاب مثل «نِفْسى» «أما»، «أما حِتّة...»! ومن أمثلتها الصورتان (رقم ١٠، ١١).

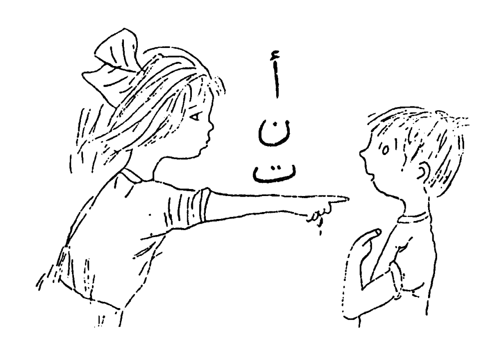
ومن الحركات الجسمية الشائعة الإشارة بالإصبع السبَّابة، ويختلف معناها باختلاف اتجاهها، وذلك على النحو التالى:

١ - تحديد موقع مكان ما، ومن ثم فإنها تتجه صوب ذلك المكان (انظر الصورة رقم ١٣).



صورة رقم (١٣) إعلان لشركة مصر للسياحة وفيه نرى المرشد السياحى يتحدث إلى السائح وتصاحب حديثه حركتان إحداهما من الحركات ذوات المعنى وفيها يشير بالسبابة إلى المكان المقترح زيارته والثانية حركة توكيد الاستحسان وإظهار الإعجاب بذلك المكان (انظر الصورتين ١٠، ١١)

٢ - توجيه الاتهام إلى المخاطب والمخاطب يشير إلى نفسه مستنكراً (انظر الصورة رقم ١٤) ومن ثم كان قولهم : وجهت إلى فلان إصبع الاتهام.



صورة رقم (١٤)
حركة جسمية تفيد الاتهام أو تحديد المسئولية

ونسوق فى هذا الصدد فائدة تتصل بهذه الحركة الجسمية أوردها الجوهرى فى كتابه «تاج اللغة وصحاح العربية» (جـ١ ص ٦٠٣، مادة «صبع») حيث قال رحمه الله : «قال أبو زيد : صبعتُ بفلان وعلى فلان أصبع صبعاً إذا أشرتَ نحوه بأصبعك مغتاباً، وصبعت فلاناً على فلان دللته عليه بالإشارة» انتهى

٣ - التهديد والإجبار : وفيها يوجه الإصبع السبابة نحو الأرض، ومعناها : على فلان أن يأتى إلى هنا صاغراً (أو رجله فوق رقبته) (انظر الصورة رقم ١٥). وقد تعنى أيضاً : اليوم (النهاردة).



صورة رقم (١٥)
فلْيأت إلى هنا صاغرا! (أو الآن، أو اليوم!)

٤ - التحذير والاشتراط: وفيها يرفع الإصبع السبابة إلى أعلى (انظر الصورة رقم ١٦):



صورة رقم (١٦)　　الشرط نور..

أما من حيث ارتباط الحركة الجسمية باللغة فقد وجد أن للحركة الجسمية قواعد تتفق مع قواعد اللغة، وقد سبق أن أشرنا إلى أن حركة التوكيد تقابل «النبر» فى علم الأصوات. ونضيف هنا بضع قواعد أخرى.

أولاً: الوقف:

يستخدم المصريون حركتين جسميتين لإنهاء الجملة الكلامية هما:

(١) بسط الكف وتركه على هذا الوضع بعد أن كانت اليد تتخذ الأوضاع التى تتخذها الحركة التوكيدية التى تساير الكلام.

(٢) بسط الكفين وجعلهما يواجهان المخاطب وذلك بعد أن تكون اليدان مشتركتين فى إصدار حركات التوكيد، وتتجانس هذه الحركة تركيبيّاً مع الحركة التى دلالتها «ليس هذا ذنبى» (من المجموعة الأولى صورة رقم ١٢) ومن ثم فهما «هوموكينتان». وتعادل حركتا الوقف هاتان النغمة الهابطة التى تنتهى بها الجملة التقريرية فى الكلام، والتى يرمز إليها فى علم الأصوات بالرمز ↓ .

وثمة حركة ثالثة تدل على الوقف يستخدمها بعض الناس لا كلهم، وهى ضرب الفخذ بالكف.

ثانياً: الجملة التعجبية:

يستخدم المصريون حركة جسمية تصاحب الجملة الدالة على التعجب أو الدهشة وعدم التصديق، وتتركب من ضرب إحدى الكفين بالكف الأخرى مرة أو أكثر، وقد يصحبها رفع الحاجبين واتساع الحدقتين. ويعبَّر عن ذلك بقولهم: «أخذ يضرب كفًّا بكف».

ثالثاً: الأفعال:

١ - المضارع:

الحركة الجسمية المصرية التى تصاحب الفعل المضارع حركة أمامية، فيشير الأصبع السبابة أمام الجسم نحو الأرض حين يقول المتكلم كلمة «اليوم» (النهاردة) أو «الآن» (انظر الصورة رقم ١٥).

٢ - الماضى:

الكين أو الحركة الجسمية التى يستخدمها المصريون مصاحبة للفعل الماضى حركة خلفية، فتنثنى أصابع اليد ما عدا الإبهام، ويشير الإبهام إلى الخلف حين يقول المتكلم كلمة «أمس» (امبارح، أول امبارح...الخ) أو أى كلمة أخرى تدل على الماضى. وقد رأينا فى فيلم «غزل البنات» البطلة تغنى أغنية «أبجد هوز» وحين تأتى إلى جملة «والماضى إحنا مالنا ومالِه» نراها تصحب كلمة «الماضى» بهذه الحركة التى وصفناها. وهذه الحركة تتجانس تركيبيّاً مع الحركة التى تدل على ضمير الغائب والتى سيأتى الكلام عنها، فهما إذن «هوموكينتان» (انظر الصورة رقم ١٧).

٣ - المستقبل:

الحركة الجسمية المصرية التى تصحب الألفاظ أو العبارات الدالة على المستقبل، ككلمة «غداً» أو عبارة «فى الأسبوع القادم» (بكره، بعد بكره...الخ) هى حركة أمامية تتركب من ضم أصابع اليد عدا السبابة، ثم ترسم اليد نصف دائرة فى الهواء من أعلى إلى أسفل، وتستقر لحظة على هذا الوضع والسبابة مشيرة إلى الأرض.

رابعاً: الضمائــــر:

١- المتكـــلم:

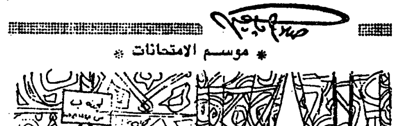
الحركة التى تعبر عن ضمير المتكلم تتجه نحو المتكلم، فإما أن تكون بتوجيه السبابة نحو الجسم أو بتوجيه اليد والأصابع مضمومة أو منبسطة نحوه.

٢- المخـــاطب:

الحركة الجسمية المصرية التى تعبر عن ضمير المخاطب تتجه نحو المخاطب وهى تصدر بضم الأصابع ما عدا السبابة التى يشار بها نحو المخاطب (انظر الصورة رقم ١٤).

٣- الغـــائب:

حين يعود الكلام على ضمير الغائب يستخدم المصريون حركة لها نفس التركيب الذى تتكون منه الحركة التى تشير إلى الفعل الماضى والتى سبق وصفها وتزيد عنها أن الإبهام إما أن يشير إلى الخلف أو إلى جانب الجسم، وفى الرسم الكاريكاتورى للفنان صلاح جاهين نجد هذه الحركة مصاحبة لكلمة «الواد» وهو هنا ضمير الغائب (انظر الصورة رقم ١٧).





صورة رقم (١٧) - الواد سلمنى البرشام.. وبلع ورقة الإجابة!
الحركة الجسمية التى تدل على ضمير الغائب

خامساً : أسماء الإشارة :

١ - الحركة التى تصحب أسماء الإشارة (ده، دى، دول فى العامية) هى الإشارة بالسبابة.

٢ - الحركة التى تصحب اسم الإشارة (دكهه) فى العامية تتفق فى تركيبها مع كل من الحركة الدالة على الفعل الماضى وتلك التى تدل على ضمير الغائب.

سادساً : أدوات الاستفهام :

هناك حركة جسمية واحدة تدل على الاستفهام وتصحب أدوات الاستفهام: من وأين ومتى وكيف.. الخ فى الفصحى، و«مين»، «فين»، «إمتى»، «ازاى»... الخ فى العامية، وتؤدى بأن تقلب اليد بحيث تصبح راحتها متجهة إلى أعلى، وقد يصحبها هز الرأس أو لا يصحبها. وقد تؤدى وحدها بدون كلام فتحمل دلالة أدوات الاستفهام تلك، أو دلالة جملة استفهامية كاملة مثل «ماذا جرى؟» (إيه الحكاية؟).. الخ.

وكما أن اللغة تدرس من الجانب الاجتماعى فتتناول الدراسة اللهجات الاجتماعية وتبين كيف تختلف اللهجات الاجتماعية تبعاً لاختلاف البيئة والنشأة والتعليم والثقافة والتربية، وكما أننا نجد فى اللغة اللهجة المهذبة فى الكلام واللهجة السوقية، وكما أن طريقة كلام الشخص تكشف عن هذا كله، فكذلك الأمر بالنسبة للكينات أو الحركات الجسمية، ومن ثم فإن حركات الشخص توصف بأنها رقيقة أو مهذبة أو جافة أو «غجرية» أو سخيفة أو رقيعة.. الخ. والحركة فى مثل تلك الحالات تضع الشخص فى مكانه الصحيح أو بمعنى آخر تشى به إن كان يحاول عن طريق اللغة أن يظهر بمظهر الإنسان المتحضر

المثقف ولكنه فى الواقع لم يرتفع بالحركة الجسمية إلى المستوى الذى وصل إليه لغوياً، ومن ثم يحدث التنافر بين الكلمة والحركة. وفى حالات أخرى تكون الحركة غير مهذبة ولكنها تتفق مع بيئة الشخص الاجتماعية واللهجة التى يتكلم بها، وهى هنا لا تشى بشىء لأن المتكلم لا يحاول إخفاء حقيقته، ومن ثم فإن الحركة تكون من العلامات المميزة لطبقته الاجتماعية، ولذلك فهو لا ينكرها ولا يستحى منها. والمثل على ذلك الرسم الكاريكاتورى للفنان صلاح جاهين. فالحركة التى تتركب من وضع السبابة أفقياً فوق الحاجب تتميز بها «بنت البلد» وهى تتفق مع اللهجة الاجتماعية التى تتكلم بها، ولذلك نجد الفنان يضع على لسانها كلمة «ياادلعدى» أو «ياختى» وهى كلمة تدخل فى قاموس اللهجة الاجتماعية التى تنتمى إليها مثل تلك المرأة، ومن ثم فلا تعارض بين الكلمة والحركة. (انظر الصورة رقم ١٨).



- ايه يا ختى الدلع ده.. هو انتى الوحيدة فى البلد يعنى اللى مبنية على غير أساس؟

صورة رقم (١٨) حركة جسمية تدل على طبقة اجتماعية بعينها

كذلك نجد أن بعض الكينات أو الحركات الجسمية تكون قاصرة على الذكور وبعضها الآخر قاصر على الإناث فتوصف هذه الأخيرة بأنها حركات «حريمى» ويلجأ إلى تقليدها الممثلون ومن يلقون المنولوجات الفكاهية التى تتعلق بالمرأة.

وفي مجال الربط بين اللغة والحركة نجد أيضاً أنه كما تجرى البحوث اللغوية على اللغة التى يتكلم بها الأطفال لتحديد خصائصها من حيث الأصوات والتراكيب والمفردات التى تقتصر عليهم ولا يستخدمها الكبار، نجد أيضاً فى مجال علم الكينات أو علم الحركة الجسمية أن هناك حركات جسمية قاصرة على الأطفال دون الكبار. ويكفى أن نراقب أطفالا يلعبون لكى يجتمع لدينا عدد من الكينات أو الحركات الجسمية التى تعبر عن نشاطهم فى حياتهم اليومية من خصام وصلح ومعاكسات، وهى حركات يقلدها الكبار أحياناً فى معرض الفكاهة والترويح عن النفس، ومن أمثلة ذلك الحركة التى تصاحب بدء الخصام فتقول الطفلة «مخاصماكى» بأن تثنى أصابع اليد ما عدا الخنصر، الذى تلفه حول خنصر من عزمت مخاصمتها، ثم تبصق كل منهما عليه، والحركة التى تصاحب الشروع فى الصلح، فتقول الطفلة «مصالحاكى»، وكل من المتصالحتين تثنى أصابع اليد ما عدا السبابة والوسطى فتمدهما وتمررهما فوق أصبعى زميلتها ثم تقبل كل منهما أصبعيهما. أما المعاكسات فتعبر عنها مجموعة من الحركات لعل أكثرها شيوعاً هما :

١ - الحركة التى يقصد بها الإهانة والازدراء (انظر الصورة رقم ١٩).
٢ - والحركة التى يقصد بها الإغاظة (انظر الصورة رقم ٢٠).



صورة رقم (١٩)



صورة رقم (٢٠)
حركات شائعة بين الأطفال حين يغيظ بعضهم بعضاً

٣ - وثمة حركة ثالثة يقصد بها الإغاظة والشماتة، وفيها يوضع طرف الإبهام على طرف الأنف في حين تكون بقية الأصابع متباعدة (انظر الصورة رقم ٢١).



رقم (٢١) - هيه .. أنا ابنى جايب مجموع أكتر من ابنك !

وفى ختام بحثنا هذا يجدر بنا أن ننوّه بأن علم الكينات أو علم الحركة الجسمية يزداد أهمية على مر الأيام، وتجرى فى مجاله الأبحاث النظرية والمعملية، ويدرج فى المعاجم والموسوعات الحديثة، كما أنه أصبح يحتل المكانة الجديرة به فى علم الاتصال، وإذا كان علم الكينات لا يزال علماً حديثاً نسبيًّا فإنه لا بد وأن يتحول فى المستقبل إلى علم تطبيقى بحيث يمكن تعليم الكينات أو الحركات الجسمية جنباً إلى جنب مع تعليم اللغة الأجنبية من أصوات وصرف ونحو ودلالة، بحيث أن الدارس يتكلم اللغة الأجنبية مصحوباً بالكينات التى تميز أهل هذه

اللغة . كذلك يمكن تطبيق مبادئ هذا العلم فى تقييم المدرس الناجح ، والخطيب ، والواعظ ، إذ أن للحركة الجسمية تأثيراً على الجماهير قد يكون سلبيّاً أو إيجابيّاً . ويمكننا فى مجال التعليم أن نلفت أنظار التلاميذ إلى أداء الحركة الجسمية المهذبة من قيام وجلوس ووقوف ومشى وتلفت وإيماء ، ومن ثم فإنهم يتدربون على السيطرة على سلوكهم الحركى تماماً كما يتدربون على السيطرة والتحكم فى الألفاظ التى يتفوهون بها . . وإذا نظرنا إلى علم الحركة الجسمية من ناحية علم الاتصال فإننا نجد أن تعلم النظام الحركى لشعب ما يسهل عملية الاتصال والتفاهم ، وفى كثير من الأحيان تكون الحركة أو الإشارة أبلغ من الكلام .

وأخيراً وليس آخراً يجدر بنا أن ننوّه بأن المصنفين المسلمين قد سبقوا علم الحركة الجسمية الحديث كما نعرفه اليوم فهم قد أوردوا فى مؤلفاتهم ما يتصل بالإشارة والحركة ، سواء منها ما يتعلق بالإنسان أو الحيوان ، منهم أبو منصور الثعالبى صاحب كتاب «فقه اللغة وأسرار العربية»[١] وقد ذكر عن مصادره حمزة الأصبهانى واللحيانى وثعلب وابن الأعرابى .

وقد أورد الثعالبى فى كتابه النفيس هذا عددا من الفصول التى تتضمن الكثير مما يندرج تحت ما يشمله علم الحركة الجسمية الحديث ، وما يدل على ثراء اللغة العربية فى هذا المجال كما هو شأنها فى سائر المجالات . ونسوق فيما يلى نماذج منها :

---

(١) فقه اللغة وأسرار العربية لأبى منصور الثعالبى . منشورات دار مكتبة الحياة . حـ . ت ص٦٦-٦٧ .

(أ) سـلوك العـين:

تحت عنوان «فصل فى تفصيل كيفية النظر وهيئاته فى اختلاف أحواله» وهو ما يسميه علم الحركة الجسمية الحديث «سلوك العين» يقول الثعالبى (ص٦٨، ٦٩):

- إذا نظر الإنسان إلى الشىء بمجامع عينه قيل رَمَقَهُ.
- فإن نظر إليه من جانب أذنه قيل لَحَظَهُ.
- فإن نظر إليه بعجلة قيل لَمَحَهُ.
- فإن رماه ببصره مع حِدَّة نظره قيل حَدَجَه بطرْفه. وفى حديث ابن مسعود رضى الله عنه: حدِّث القوم ما حَدَجُوكَ بأبصارهم.
- فإن نظر إليه بشدة وحِدَّة قيل أرْشقه وأسَفَّ النظر إليه. وفى حديث الشُّعبى أنه كره أن يُسِفَّ الرجل نظره إلى أمّه وأخته وابنته.
- فإن نظر إليه نظر المتعجب منه أو الكاره له أو المبغض إياه قيل شَفَنَهُ وشَفِن إليه شُفوناً وشَفْناً.
- فإن أعاره لحظَ العداوة قيل نظر إليه شزْراً.
- فإن نظر إليه بعين المحبّة قيل نظر إليه نظرة ذى عَلَقٍ.
- فإن نظر إليه نظر المُسْتثبت قيل توضَّحهُ.
- فإن نظر إليه واضعاً يده على حاجبه مستظلاً بها من الشمس ليسْتَبين المنظور إليه قيل استكَفَّه واستوضحه واستشرقه.
- فإن نشر الثوب ورفعه لينظر إلى صفاقته أو سخافته أو يرى عَواراً إن كان به قيل استشَفَّهُ.
- فإن نظر إلى الشىء كاللمحة ثم خَفَى عنه قيل لاحَهُ لوْحةً كما قال الشاعر:

* وهل تنفعَنّي لوْحةٌ لو ألُوحُها *

– فإن نظر إلى جميع ما فى المكان حتى يعرفه قيل نَفَضَهُ نَفْضاً.

– فإن نظر فى كتاب أو حساب ليهذِّبه أو ليستكشف صحته وسَقَمه قيل تصفَّحَهُ.

– فإن فتح جميع عينيه لشدة النظر قيل حَدَّق.

– فإن لألأهُما قيل برَّق عينيه.

– فإن انقلب حِمْلاقُ عينيه قيل حَمْلَقَ.

– فإن غاب سواد عينيه من الفزع قيل بَرِق بَصَرُهُ.

– فإن فتح عين مُفَزَّع أو مُهدَّد قيل حَمَّج.

– فإن بالغ فى فتحها وأحَدَّ النظر عند الخوف قيل حَرَج وفَزِع.

– فإن كسر عينه فى النظر قيل دَنْقَسَ وطَرْفَش (عن أبى عمرو).

– فإن فتح عينيه وجعل لا يَطْرِف قيل شَخَص. وفى القرآن ﴿شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ (الأنبياء: ٩٧).

– فإن أدام النظر مع سكون قيل أَسجَدَ (عن أبى عمرو أيضاً).

– فإن نظر إلى أفق الهلال لليلته ليراه قيل تبصَّرَهُ.

– فإن أتبع الشيء بصَرَه قيل أَتْأَرَهُ بَصَرَهُ.

(فقه اللغة / ٦٨، ٦٩)

(ب) سلوك اليد والرأس والحاجب والشفة والأصابع:

قال الثعالبى تحت عنوان «فصل فى تقسيم الإشارات» (ص ١٢١):

أشَارَ بيده. أوْمَأ برأسه. غَمَزَ بحاجِبِه. رَمَزَ بشَفَتِه. لَمَعَ

بثوبه. ألاحَ بكُمِّه. (قال أبو زيد): صَبَعَ بفُلان وعلى فُلان إذَا أشارَ نَحوَهُ بأصبعه مُغتَاباً.

(جـ) ثم قال تحت عنوان «**فصل فى تفصيل حركات اليد وأشكال وضعها وترتيبها**» (ص ١٢١ - ١٢٣):

قد جمعتُ فى هذا الفصل بين ما جمع حمزة والأصبهانى وبين ما وَجدتُهُ عن اللحيانى وعن ثعلب عن ابن الاعرابى وغيرهما. إذا نظر إنسانٌ إلى قوم فى الشمس فألصَقَ حَرْفَ كَفِّه بجَبْهَته فهو الاسْتكْفافُ. فإن زَادَ فى رَفع كفِّه عن الجبهة فهو الاسْتشْفَافُ. فإن كان أرفعَ من ذلك قليلاً فهوَ الاسْتشْرَاف. فإذا جعل كفَّيه على المعْصَمَيْن فهوَ الاعتصام. فإذا وضعهما على العضُدَين فهو الاعْتضَاد. فإذا حَرَّك السَّبابةَ وحدها فهو الإلواءُ. قال مؤلف الكتاب ولعلَّ اللَّىَّ أحسنُ فإن البحترى يقول:

لَوَتْ بالسَّلاَم بنَاناً خَضيبَا ولَحظاً يشُوقُ الفُؤَادَ الطَّرُوبَا

فإذا دعا إنساناً بكَفِّه قابضاً أصابعهَا فهو الإيماءُ. فإذَا حَرَّكَ يَدَه على عاتقه وأشار بها إلى ما خَلْفَهُ أن كُفَّ فهو الإيباءُ. فإذَا أقام أصابعَهُ وضمَّ بينها فى غير التزَاق فهو العقَاص. فإذا جعل كفَّه تجاه عينيه اتقاءً من الشمس فهو النشار. فإذا جعل أصابعه بعضها فى بعْض فهو المشَاحبَةُ. فإذا ضرَب إحدَى رَاحتيه على الأخرى فهو التَّبلُّد. قال مُؤَلِّفُ الكتاب : التصَّفْيق أحسن وأشهر من التَّبلُّد. فإذا ضمَّ أصابعهُ وجعل إبهامَه على السَّبابة وأدخلَ رُؤوسَ الأصابع فى جَوف الكَفِّ كما

يعقد حسابَه على ٤٣ فهي القَبْضَةُ، فإذا ضمَّ أطراف الأصابع فهي القَبْضةُ. فإذا أخذ ٣٠ فهي البَزْمة. فإذا أخذ ٤٠ وضمَّ كفَّه على الشيء فهو الحَفْنة. فإذا جعل إبهامهُ في أصول أصابعه من باطنٍ فهو السُّفْنة. فإذا حَثَا بيدٍ واحدة فهي الحَثْية. فإذا حثا بهما جميعاً فهي الكشحة.

فإذا جعل إبهامه على ظهر السَّبابة وأصابعه في الرَّاحة فهو الجُمْع. فإذا أدار كفيه معاً ورفع ثوبه فألْوَى به فهو اللَّمع. فإذا أخرج الإبهام من بين السبابة والوسطى ورفع أصابعه على أصل الإبهام كما يأخذ ٢٩ وأَضْجَع سبابتَه على الإبهام فهو القَصْع. فإذا قبض الخِنْصر والبِنْصَر وأقام سائر الأصابع كأنه يأكل فهو القَبْع. فإذا نكس أصابعه وأقام أصولها فهو القَفْع. فإذا أدار سبابته وحدها وقد قبض أصابعهُ فهو الفقعُ. فإذا جعل أصابعه كلها فوق الإبهام فهو العَجْس. فإذا رفع أصابعه ووضعها على أصل الإبهام عاقداً على ٩٩ فهو الضَّفُّ. فإذا جعل الإبهام تحت السبابة كأنه يأخذ ٦٣ فهو الضبثُ. فإذا قبض أصابعهُ ورفع الإبهام خاصةً فهو الضَّويط.

فإذا رفع يديه مستقبلاً ببطونهما وجهَه ليدعُو فهو الإقْنَاع. فإذا وضع سَهْماً على ظُفرِه وأدارهُ بيده الأخرى ليستبين له اعوجاجُهُ من استقامته فهو التَّنْقيرُ. فإن مدَّ يده نحو الشيء كما يمدُّ الصبيانُ أيديَهم إذا لعبوا بالجوز فرمَوْا بها في الحفرة فهو السَّدْوُ، والزَّدْوُ لغة صبيانيَّة في السَّدْو. فإذا قال بظفْرِ إبهامه على ظُفْرِ سبَّابتهِ ثم قرعَ بينهما في قوله ولا مثلَ هذا فهو الزَّنْجيرُ ويُنشَدُ:

وأرسلتُ إلى سلمى بأنَّ النَّفس مشغُوفَه فما جادَتْ لنا سلمى بزنجير ولا فُوفَهْ

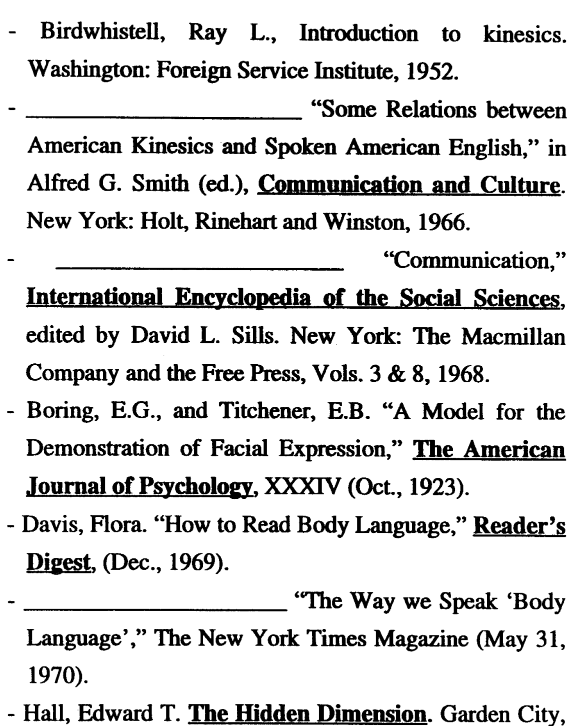
فإذا وضع يده على الشيء يكون بين يديه على الخِوَان كيلا يتناولهُ غيره فهو الجرْدُبانُ ويُنشد :

إذا ما كنت فى قومٍ شَهَاوَى فلا تجعلْ شِمالَكَ جُرْدُبانا

فإذا بَسط كفَّهُ السؤال فهو التكفُّف وفى الحديث لأن تتركَ وَلَدَكَ أغْنياءَ خَيرٌ من أن تتركهم عالةً يتكَفَّفُونَ .

(فقة اللغة / ١٢١ - ١٢٣) .

المراجـــــع



- Birdwhistell, Ray L., Introduction to kinesics. Washington: Foreign Service Institute, 1952.
- ______________________ "Some Relations between American Kinesics and Spoken American English," in Alfred G. Smith (ed.), **Communication and Culture**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- ______________________ "Communication," **International Encyclopedia of the Social Sciences**, edited by David L. Sills. New York: The Macmillan Company and the Free Press, Vols. 3 & 8, 1968.
- Boring, E.G., and Titchener, E.B. "A Model for the Demonstration of Facial Expression," **The American Journal of Psychology**, XXXIV (Oct., 1923).
- Davis, Flora. "How to Read Body Language," **Reader's Digest**, (Dec., 1969).
- ______________________ "The Way we Speak 'Body Language'," The New York Times Magazine (May 31, 1970).
- Hall, Edward T. **The Hidden Dimension**. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1969.
- Hartmann, R.R.K and Stork. F.C., **Dictionary of Language and Linguistics**. Applied science Publishers LTD. London 1972.

- Hayes, Francis C., "A Working Bibliography,". Southern Folklore Quarterly, XXI (Dec. 1957, 270).
- LaBarre, Weston. "The Cultural Basis of Emotions and Gestures," **Journal of Personality**, XVI, no. I (Sept. 1947).
- Parkinson, C. Northcote. "Parkinson's Law of Gesture," **San Antonio Express News, Sunday On** (May 24, 1970).
- Smith, Alfred G., **Communication and Culture**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966, pp. 184-8.
- Weaver, Carl H. and Strausbaugh, Warsen L., **Fundamentals of Speech Communication**. New York: American Book Company, 1964.

- فقه اللغة وأسرار العربية لأبى منصور الثعالبى . منشورات دار الحياة بيروت .

(١٠) علم الحركة الجسمية من خلال «البيـــان والتبيــين»

نستكمل فى هذا البحث ما سبق أن أوردناه فى بحثين سابقين: البحث رقم (٦) وقد تناولنا فيه ما أورده الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» من الحقائق اللغوية التى تتصل بعلم اللغة الحديث، والبحث رقم (٧) وقد تناولنا فيه ما أورده الجاحظ من الحقائق اللغوية التى تتصل بعلم اللهجات. وهذا هو البحث الثالث، رقم (١٠) ونتناول فيه ما أورده الجاحظ من حقائق تتصل بعلم الإشارة، أو ما أسميناه «علم الحركة الجسمية أو علم «الكينات» وهو الاسم العلمى الحديث.

ولعلم الحركة الجسمية مبادئ عامة، مثله فى ذلك مثل سائر العلوم. وقد لاحظنا أن ما جاء فى «البيان والتبيين» عن الإشارة ينطوى تحت معظم هذه المبادئ، وقد وجدنا من الناحية الإحصائية أن ما أورده الجاحظ بشأن الإشارة يكون فى مجموعه أربع عشرة فقرة، يمكن ربطها بأربعة عشر مبدأ من مبادئ علم الحركة الجسمية. وسوف نحصى فيما يلى هذه الفقرات، مع ترقيمها بحيث يسهل الرجوع إليها، ثم نردها إلى مبادئ علم الحركة الجسمية. يقول الجاحظ (١ / ٧٧ - ٧٨):

١ - فأما الإشارة فباليد، وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان. ٢ - وبالثوب وبالسيف. ٣ - وقد يتهدد رافع السيف والسوط، فيكون ذلك زاجراً ومانعاً رادعاً، ويكون وعيداً وتحذيراً. ٤ - والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هى له، ونعم الترجمان هى عنه. ٥ - وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغنى عن

الخط. ٦ - وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، ٧ - على اختلاف في طبقاتها، ٨ - ودلالاتها، ٩ - وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب ألبتة. ١٠ - وقد قال الشاعر في دلالات الإشارة:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

وقال الآخر :

ترى عينها عيني فتعرف وحيها وتعرف عيني ما به الوحي يرجع

١١ - هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت. فهذا أيضاً باب تتقدم فيه الإشارة الصوت.

١٢ - وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان.

وفي موضع آخر (١ / ٩١-٩٢) يقول الجاحظ: ١٣ - وكان أبو شمر إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه، ولم يقلب عينيه، ولم يحرك رأسه، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدع صخرة. وكان يقضي على صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك، وبالعجز عن بلوغ إرادته. وكان يقول: ليس من حق المنطق أن تستعين عليه بغيره، ١٤ - حتى كلمه إبراهيم بن سيار النظام عند أيوب بن جعفر، فاضطره بالحجة، وبالزيادة في المسألة، حتى حرك يديه وحل حبوته، وحبا إليه حتى أخذ بيديه. وفي ذلك اليوم انتقل أيوب من قول أبي شمر إلى قول إبراهيم. وكان

الذى غرَّ أبا شمر وموَّه له هذا الرأى، أن أصحابه كانوا يستمعون منه ويسلمون له ويميلون إليه، ويقبلون كل ما يورده عليهم، ويثبته عندهم. فلما طال عليه توقيرهم له، وترك مجاذبتهم إياه، وخفت مؤونة الكلام عليه - نسى حال منازعة الأكفاء ومجاذبة الخصوم...».

هذا ما جاء فى «البيان والتبيين» عن الإشارة، أو ما يعرف اليوم بالحركة الجسمية. وفيما يلى سوف نحاول أن نرد كل فقرة من الفقرات الأربع عشرة إلى علم الحركة الجسمية كما نعرفه اليوم:

١ - يقول علم الحركة الجسمية إنه كما أن للنطق أعضاء كاللسان والأسنان والحبال الصوتية، فللحركة الجسمية أعضاء كالرأس والعينين والفم واليدين والرجلين. ويطابق هذا ما جاء فى الفقرة الأولى من كلام الجاحظ.

٢ - يقول علم الحركة الجسمية إن الحركة قد تؤدَّى بالجوارح وحدها، كأن نشير بالسبابة لتحديد جهة ما، أو نهز الرأس للإجابة بالنفى، كما قد تؤدَّى باشتراك جارحة أو أكثر مع شىء خارج عن الجسم كأن يجذب الطفل كم رداء أمه لكى يجعلها تلتفت إليه. وهنا نجد ما يقوله الجاحظ عن الثوب والسيف مطابقاً لهذا المبدأ.

٣ - يقول علم الحركة الجسمية إن لكل حركة دلالة، كما أن لكل لفظ دلالة، فقد تفيد الحركة التهديد والوعيد، كرفع السيف والسوط كما يقول الجاحظ، وقد تفيد التوسل، ونعبر عنها نحن بأن نجعل الكف يربت على الصدر أكثر من مرة ونحن نقول: افعل هذا من أجل خاطرى.. وهذه الحركة نفسها تفيد الاعتذار فى سياق آخر، ويكون نظيرها فى الكلام المنطوق عبارة «حقك علىَّ»، ومن أمثلتها أيضاً فى

العصور السابقة إلقاء القفاز تعبيراً عن التحدى وحسم الأمر بالمبارزة.

٤ - يحدد علم الحركة الجسمية نوعين من الحركة من حيث صلتها بالكلام: النوع الأول يشمل الحركات التى تصاحب الكلام، ويكون الغرض منها تأكيده أو زيادته وضوحاً. أما النوع الثانى فيشمل الحركات التى تؤدى وحدها وتحل محل الكلام فى مواقف بعينها. وتنطوى الفقرة الرابعة من وصف الجاحظ للإشارة تحت النوع الأول، ونراه يعبر عن وظيفة الحركة من حيث تأكيد الكلام وزيادته وضوحاً بقوله: ونعم العون هى له، ونعم الترجمان هى عنه.

٥ - أما الفقرة الخامسة من وصف الجاحظ للإشارة فتتبع النوع الثانى من الحركة الجسمية كما بينا عند الكلام عن الفقرة الرابعة، وهى الحركة التى تكون بديلا عن الكلام، والتى يعبر عنها الجاحظ بقوله: «وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغنى عن الخط» ويقول علم الحركة الجسمية إن الحركة من هذا النوع تحددها عادة ثقافة الشعب وتقاليده، ومن ثَم فإن فهم دلالتها يكون قاصراً على شعب أو شعوب بعينها، كالحركة التى نعبر بها عن قولنا «انتظر قليلا» فهى حركة جسمية تكاد تكون قاصرة على شعوب الشرق الأوسط (انظر الصورة رقم «٧» فى البحث رقم «٩»).

٦ - يقول علم الحركة الجسمية إن للحركة - كما للفظ - شكلاً خاصّاً وبناء محدداً، وتتعاقب العناصر المكونة لها بترتيب معين، فالحركة التى دلالتها: تعال هنا، تختلف فى تركيبها وتعاقب عناصرها عن الحركة التى دلالتها «اذهب بعيداً» أو «إليك عنى» وهذا ما يعنيه الجاحظ بقوله: إن الإشارة ذات صورة معروفة.

٧ - يذكر الجاحظ فى هذه الفقرة اختلاف طبقات الإشارة، وهذا ما أثبته علم الحركة الجسمية من تعدد أنواع وطبقات الحركة، فبالنسبة للحركة المصرية مثلا، نجد أنها تنقسم إلى نوعين من حيث صلتها بالكلام المنطوق، كما سبق أن أشرنا، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع من حيث وظيفتها: حركة ذات دلالة رمزية، وهى التى تحل محل الكلام، وقد جاء وصفها فى الفقرة الخامسة، وحركة لتأكيد الكلام وزيادته وضوحاً، وهى ما جاءت فى الفقرة الرابعة، وحركة وصفية تتخذ شكل الأشياء التى يتحدث عنها المتكلم، كأن يصف إنسان مئذنة جامع ابن طولون بأداء حركة توضح تركيبها المعمارى، وتدخل ضمن هذا النوع الثالث الحركات التى توضح الحجم أو الطول أو العرض.. وثمة أنواع أخرى للحركة الجسمية تتصل باتجاهها ومداها وعدد مرات تكرارها.

٨ - تشير الفقرة الثامنة إلى أن للحركة الجسمية دلالات، وهذه حقيقة أثبتها علم الحركة الجسمية الحديث، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك عند تعليقنا على الفقرة الثالثة. ونضيف هنا أمثلة أخرى منها أن هز الرأس عندنا دلالته الإجابة بالنفى، ورفع السبابة وهزها فى وجه محدثنا دلالته التهديد والوعيد، وصك الوجه أو ضرب الصدر دلالته الدهشة وعدم التصديق، وهكذا...

٩ - تتناول الفقرة التاسعة وظيفة أخرى من وظائف الحركة الجسمية هى التفاهم بين اثنين بطريقة تخفى على الحاضرين، والأمثلة على ذلك كثيرة نشاهدها فى معاملتنا مع الناس فى حياتنا اليومية.

١٠ - تشير الفقرة العاشرة مرة أخرى إلى دلالة الحركة الجسمية، بعد الإشارة إليها فى الفقرتين الثالثة والثامنة، وهو ما سبق أن أوضحناه.

١١ - يقول علم الحركة الجسمية إن الحركة تستخدم بدلا من الكلام حين تكون المسافة بين المتكلم والمخاطب كبيرة بحيث لا يسمع الصوت، أو عند وجود ضجيج ما يحول دون سماع الصوت، فنحن حين نودع المسافرين بالبحر، وتكون السفينة قد ابتعدت عن الميناء، نلوح بأيدينا، لأنهم لا يسمعون صوتنا، ويستخدم البحارة نظاماً للإشارة بالأعلام أو بالأضواء وهم فى عرض البحر، والحكم فى الملعب يشير إشارات معينة للفريقين إذا أراد أن يصدر أمراً، والعامل فى المطار يشير إلى قائد الطائرة بعد هبوطها إشارات معينة لكى تتوقف، لأن ضجيج المحركات يحول دون سماع القائد صوته، وهكذا، ومن ثم فإن الجاحظ ينوّه بأفضلية الإشارة حين يقول: هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت.

١٢ - ينوّه الجاحظ فى هذه الفقرة بأهمية الإشارة بالنسبة لفن الخطابة، وهذه حقيقة معروفة فى علم الحركة الجسمية، وتتناول كتب فن الخطابة أثر الحركة الجسمية المدروسة على حسن البيان، والتأثير على الجماهير، كما تعتبر الحركة الجسمية أساس التعبير الدرامى، وتدخل دراستها فى مناهج معاهد التمثيل الحديثة.

١٣ - إن هذه الفقرة تعكس الآراء المختلفة التى تدور حول الإكثار أو الإقلال من الحركة الجسمية أثناء الكلام أو الخطابة. ونحن نجد من الكُتَّاب الإنجليز فى القرن الماضى من يعيب على شعوب البحر الأبيض المتوسط كالفرنسيين والإيطاليين والأسبان أنها تكثر من الحركة الجسمية أثناء الكلام، ويعدّون ذلك نقصاً وعيباً، ويمتدحون الشعب الإنجليزى لأنه يعتمد على التعبير اللغوى أكثر مما يعتمد على الحركة الجسمية..

كذلك يرى بعض الكتاب أن المتكلم أو الخطيب الذى يكثر من الحركة الجسمية أثناء خطابه لكى يؤثر على سامعيه، إنما يفعل ذلك لأنه تنقصه المقدرة البلاغية ويعوزه البيان.. وهذا الرأى نفسه كان يدين به أبو شمر، الذى تحدثنا عنه هذه الفقرة، فلم يكن يعمد إلى الاستعانة بالحركة الجسمية عند الخطبة أو منازعة الرجال، ويعيب من يستعينون بها. غير أننا نجده يتخلى عن رأيه هذا حين فرض عليه الموقف أن يستعين بالحركة الجسمية، وهو ما تحدثنا به الفقرة التالية.

١٤ - إذا نحن حاولنا تفسير هذه الفقرة على ضوء علم الحركة الجسمية، نجد أنها ترتبط بالفقرة السابعة من حيث وظيفتها، فهى تتبع القسم الخاص بالحركة التى تصدر لتأكيد الكلام وتوضيحه، وهى تحدث فى مواقف انفعالية معينة، فإذا عزلناها وجعلناها تصدر بدون كلام، فإننا نجد أنها لا تحمل أى معنى. ولا تتميز بنمط تركيبى خاص يجعلنا نتعرف عليها، بيد أن هذه الفقرة تضيف إلى الفقرة السابعة حقيقة جديدة تتصل بالجانب النفسى من الحركة الجسمية، إذ أن علماء النفس، فى تصنيفهم لأنواع الإشارة، قد جعلوا من بين أنواعها تلك الإشارة أو الحركة الجسمية التى تصدر عن الفرد فى مواقف المجابهة، حيث تكون النفس مفعمة بالانفعال، وتكون الحركة الجسمية عندئذ تنفيساً عن التوتر الداخلى الناشئ عن شدة الانفعال... وهكذا نجد أنه حين احتدم النقاش بين أبى شمر وإبراهيم بن سيار النَّظَّام، وأخذ إبراهيم ينازع أبا شمر منازعة الأكفاء، ويجاذبه مجاذبة الخصوم، يحدث عن أبى شمر ذلك التوتر الداخلى والانفعال الناجمان عن المجابهة، مما يحدو به إلى التخلى عن مبدئه الخاص بعدم الاستعانة بالإشارة، فنجده قد حرك

يديه، وحل حبوته، وحبا إلى إبراهيم حتى أخذ بيديه، وهو الذى كان «إذا نازع لم يحرك يديه ولا منكبيه، ولم يقلب عينيه، ولم يحرك رأسه، حتى كان كلامه إنما يخرج من صدع صخرة» لأنه لم يكن حينذاك يجابه خصوماً أكفاء، يحدثون فى نفسه ذلك التوتر الشديد الذى يجد له متنفساً في الحركة الجسمية.

وهنا نأتى على ختام دراستنا «للبيان والتبيين» وهى الدراسة التى استغرقت ثلاثة بحوث هى الرقم (٥) والرقم (٦) والرقم (١٠) وهو هذا البحث الذى نحن بصدده.

وكان الهدف منها إيجاد الرابطة بين ما احتواه من حقائق لغوية، وبين مبادئ علم اللغة الحديث وما انبثق عنه من علوم أخرى كعلم اللغة التطبيقى، وعلم اللغة الاجتماعى. وعلم اللغة النفسى. وقد تناول البحث الأول (رقم ٥) ما جاء فى «البيان والتبيين» من حقائق تتصل بمنهج البحث اللغوى فى علم الأصوات، وبالتحليل التقابلى للغات، وكذلك الحقائق التى تتعلق بعيوب النطق، وبخاصة اللثغة. أما البحث الثانى (رقم ٦)، فقد تركز على الربط بين ما جاء فى «البيان والتبيين» من حقائق لغوية، وبخاصة اللكنة، وبين علم اللغة التطبيقى.

وأما البحث الثالث (رقم ١٠)، وهو هذا البحث، فقد ركزنا فيه على الربط بين ما جاء فى البيان والتبيين عن الإشارة وبين ذلك العلم الحديث الذى يعرف بعلم الحركة الجسمية أو علم الكينات، أو علم لغة الجسم.

ونسوق فيما يلى مراجع تلك البحوث الثلاثة.

المراجـــــع

- البيان والتبيين لأبى عثمان عمر بن بحر الجاحظ، بتحقيق وشرح عبد السلام هارون. مكتبة الخانجى بالقاهرة ومكتبة المثنى ببغداد، ١٣٨٠-١٩٦٠.-

- Adams, Florence **A. Gesture and Pantomimic Action**. New York: Edgar S. Werner Publishing & Supply Co., 4th Edition, 1879.
- Birdwhistell, Ray L. **Introduction to Kinesics**. Washington: Foreign Service Institute, 1952.
- Brewer, W.D. "Patterns of Gesture Among the Levantine Arabs." **American Anthropologist**, Vol., 53, No. 2, 1954, 235.
- Corder, S. Pit. **Introducing Applied Linguistics**. Penguin Education, 1973.
- "Gesticulation," **Tinsley's Magazine**, X (Feb. 1872), 658-9.
- "Gestures; Emotional Escape Valves." **Science Digest**, XLI (Feb. 1957), 2I.
- Hall, Robert A. Jr. **Introducing Linguistics**. Philadelphia: Chilton Company, 1964.
- Hayes, Francis C.. "Gestures: A Working Bibliography" Southern Folklore Quarterly, XXI (Dec. 1957), 220.
- Krout, Maurice H. "The Social and Psychological

Significance of Gestures. (A Differential Analysis)" **Journal of Gentic Psychology**, Vol. 47 (1935), 405.

- Saint-Pierre, Gaston, "Language Learning," in Kehoe, Monika (ed.) **Applied Linguistics. (A Survey For Language Teachers).** New York: The Macmillan, Company, 1968.
- Schlauch, Margaret, **The Gift of Language**. New York: Dover Publications, Inc., 1955.
- Stebbins, Genevieve, **Delsarte System**. New York: Edgar S. Werner Publishing & Supply Co., 6th Edition, 1902.
- Wilkins, D.A. **Linguistics in Language Teaching**. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1972.

(١١) علم الحركة الجسمية من خلال الشعر العربي[١]

يتكون هذا البحث من جزءين :

- **الجزء الأول نورد فيه ما يلى :**

من بين العلوم المتعددة التى انبثقت عن علم اللغة الحديث علم أصبح يعرف باسم «علم الكينات» أو «علم الحركة الجسمية» كما يطلق عليه أحيانا اسم «لغة الجسم»، وكان يعرف تقليديا «بالإشارة».

ولكل شعب حركاته الجسمية أو «كيناته» التى تميزه عن سائر الشعوب، وهذه الحركات يتعلمها الأطفال فى السنوات الأولى من حياتهم كما يتعلمون لغة بلادهم سواء بسواء، ومن ثم كانت الحركة الجسمية لشعب ما ترتبط كل الارتباط بثقافة ذلك الشعب، وهى لذلك تختلف اختلافا كبيراً من ثقافة إلى أخرى.

وقد ابتدع ذلك العلم العالم الانثروبولوجى الأمريكى «راى ل. بيردوسل» وعرفه بأنه علم يختص بوصف أوضاع الجسم وحركاته، وكان المنطلق الذى بدأ منه هو أن اللغة بوصفها نظام لا تحدث منفردة وإنما تصحبها عادة نظم أخرى وأحد هذه النظم هو الحرة الجسمية. وقد قسم «بيردوسل» الجسم إلى مناطق ثمان هى «١» الرأس بأكمله «٢» الوجه «٣» العنق «٤» البدن وهو جسم الإنسان باستثناء

---

(١) نشر هذا البحث فى مجلة «الشعر» العدد الثانى عشر. أكتوبر ١٩٧٨ ص ٢٣-٣٢، تحت عنوان «الدلالة الحركية للألفاظ فى الشعر»، وقد نقلناه فى كتابنا هذا مع التنقيح، كما أضفنا زيادات مفيدة إن شاء الله تعالى.

الرأس والذراعين والرجلين، «٥» الكتف والذراع والرسغ «٦» اليد «٧» مفصل الورك والساق والكاحل «٨» القدم. ومن ثم فإن دراسة الحركة الجسمية لشعب ما تقوم على تحليل سلوك كل هذه الأوضاع ودلالة ذلك السلوك. فسلوك الرأس يشمل أوضاعه المختلفة، فالشخص قد يطأطئ رأسه خزيا ويرفعه كبرياء أو ينفضه أو يومئ به، وأما الوجه ففيه العينان والحاجبان والفم، وسلوك العينين يشمل التحديق والشخوص واختلاس النظر وغض الطرف والنظر شذرا، أما الحاجبان فقد يرتفعان فى دهشة أو يقتربان فى عبوس. وأما الفم فيشمل الابتسامة بأنواعها من ابتسامة عريضة إلى شاحبة إلى صفراء إلى ابتسامة احتقار واشمئزاز إلى تكشير عن الأنياب.

وقد حدد بعض العلماء للحركة الجسمية أنواعا ثلاثة: حركة تصدر للتأكيد على الكلام ومن ثم فهى دائما مصاحبة له، وحركة بيانية إيضاحية ترسم الشيء المراد وصفه أو توضيحه، وهذه قد تحدث وحدها أو تكون مصاحبة للكلام. أما النوع الثالث فهو الحركة ذات الدلالة كضرب كف بكف أو عض الأنامل، وهذه أيضا قد تحدث بمفردها أو تصدر بمصاحبة الكلام، ويفهمها أفراد الشعب الواحد لأنها ترتبط بثقافته. ومن ثَم فإن أى تعبير لغوى سواء أكان كلاما دارجا أم كان نثرا أم نظما لابد وأن يشتمل على ألفاظ ذات دلالة حركية، وهذه الألفاظ بالتالى تكون جزءا من مفردات اللغة بصفة عامة. ونحن هنا نسميها ألفاظا من قبيل التعميم إذ أن الحركة الجسمية يعبر عنها أيضاً بتعبيرات اصطلاحية تتركب من أكثر من لفظ. وفى بحثنا هذا سوف نحاول أن نتعقب الألفاظ ذات الدلالة الحركية كما وردت فى بعض أسماء أعضاء

الحركة كالعينين والشفتين والأسنان واليد والأنامل وغيرها كثيرة الورود فى الشعر، غير أننا لن نقف عندها طويلا إذ ما يعنينا هو الدلالة الحركية للألفاظ، ولذلك نكتفى بسرد مثالين: أولهما قول ابن قتادة (شعراء الإسكندرية / ٥٥):

أسباك منه جيده أم طرفه　　　أم شكله أم دله أم ظرفه
يا ناظرى أم ورد وجنته الذى　　　يلتذ للعين البصيرة قطفه
صافحته فشكت أنامله الأذى　　　وتألمت من لمس كفى كفُّه

حيث نجد ذكرا للجيد والطرف والوجنة والعين والأنامل والكف، وثانيهما قول أبى الطيب يصف حركة ركض الفرس (العمدة ٢ / ١٦)

رجلاه فى الركض رجل واليدان يد　　　وفعله ما تريد الكف والقَدَمُ

حيث يجىء ذكر الرِّجْل واليد والكف والقدم.

والآن نبدأ بعزل الألفاظ ذات الدلالة الحركية متتبعين مناطق الجسم كما حددها «بيروسل».

- الرأس

الإطراق:

نجد لفظ «فأطرقت» وهو سلوك للرأس، فى قول على بن جعفر (العمدة ٢ / ١٢٥):

فقلت لها: هذا بهذا، فأطرقت　　　حياء وقالت: كل من عايب ابتلى

وقول الشاعر الجزائرى صالح الخرفى:

فطويت الأحزان فى كفن الصمـ　　　ـت وأطرقت مصغيا للشجون

والحركات الجسمية التى تتعلق بالوجه تشمل سلوك العينين، والحاجبين، والفم.

- العين أو الطرف:

أما سلوك العينين فهو كثير الورود فى الشعر فمن أمثلته قول أبى الطيب المتنبى (يتيمة الدهر ٤ / ٣٥٧):

فلو أنى استطعت خفضت طرفى   فلم أبصر به حتى أراكا

وقول أبى فراس (يتيمة الدهر ٢ / ٩٧):

أقلب طرفى لأرى غير صاحب   يميل مع النعماء حيث تميل

وقول الشاعر (يتيمة الدهر ١ / ٢٤):

إذا دنت المنازل زاد شوقى   ولا سيما إذا بدت الخيام

فلمح العين دون الحى شهر   ورجع الطرف دون السير عام

قال السرى بن أحمد الموصلى (يتيمة الدهر ١ / ٣١):

حضرنا والملوك له قيام   تغض نواظر فيها انكسار

وقول سيف الدولة (يتيمة الدهر ١ / ٥٥):

رد عنه الطرف منك، فقد   جرحته منه أسهمه

وقول جرير للراعي النميرى (جرير / ٦٢، والمفصل ١ / ١٣٩):

فغض الطرف إنك من نمير   فلا كعبا بلغت ولا كلابا

قال الماوردى: وأنشدت عن الربيع للشافعى، رضى الله عنه:

أحب من الأخوان كُلَّ مُواتى   وكُلَّ غضيض الطرف عن عثراتى

(أدب الدنيا والدين / ٢١٩)

وقول جرير من قصيدة له (جرير / ٦٧):

وأصبح كالبازى يقلّب طرفه على مربأ والطيرُ منه دواحلُ

البازى: من جوارح الطير، ومنه نوع بمصر.

المربأ: المكان المرتفع يقف عليه المراقب.

دواحل: أى تدخل الدحل لتستتر فيه، والدحل: نقب ضيق فمه، متسع أسفله

وقول أبى بكر الطرطوشى من قصيدة له (شعراء الإسكندرية/ ١٨):

أقلّب طرفى فى السماء تردّداً لعلى أرى النجم الذى أنت تنظر

وقول جميل العذرى (مختار الأغانى ٢ / ٢٣٧):

وأعينهم شذرا إلىّ كأنها حروف سيوفٍ فى غموض جفون

وقول سويد بن صامت (البيان والتبيين ٣ / ٥٨٩):

تبيّن لك العينان ما هو كاتم من الشرّ والبغضاء بالنظر الشزرِ

وهكذا نجد أن سلوك العين يشمل خفض الطرف وغضّه وتقليبه ورجعه والنظر شذرا.

النظر الشذر: يكون بجانب العين إعراضا.

ومن المفيد إن شاء الله تعالى أن نسوق ما أورده أبو منصور الثعالبى فى كتابه النفيس «فقه اللغة وأسرار العربية» (ص ١٢٩) من ألفاظ عن الجلسة فى فصل بعنوان «فصل فى تقسيم الجلوس». قال رحمه الله:

جَلَسَ الإنسانُ. بَرَك البعيرُ. رَبَضَت الشاةُ. أَقْعَى السَّبُعُ. جَثَمَ الطائرُ. حَضَنَتْ الحمامةُ على بيضها.

«فصلٌ فى أشكال الجلوس والقيام والاضطجاع وهيئاتها عند الأئمة»

إذا جلسَ الرجل على أَلْيَتَيْه ونَصَب ساقَيْه ودعمَهُما بثَوْبه أو يَديه قيل احْتَبَى وهي جلسة العرب. فإذا جلس ملصقاً فخذيه ببطنه وجمع يديه على ركبتيه قيل قَعدَ القُرْفُصَاءَ. فإذا جمع قدميه في جُلوسه ووضع إحداهما تحت الأخرى قيل تَرَبَّعَ. فإذا ألصق عَقبيه بأليتيه قيل أَقْعَى. فإذا استَوْفَزَ وقعد العقفزَى في جلوسه كأنهُ يريدُ أن يثورَ للقيام قيل احتْفَزَ واقْعنفْزَى. فإذا ألصق اليتيه بالأرض وتَوَسَّدَ ساقيه قيل فَرْشَطَ. فإذا وضع جنْبَهُ بالأرض قيل اضْطَجَعَ. فإذا وضع ظهرَهُ بالأرض ومدَّ رجْلَيه قيل اسْلَنْقى. فإذا اسْلَنْقَى وفرَّج رجليه قيل انْسدَحَ. فإذا قام على أرْبع قيل برَكَعَ. فإذا بَسط ظهرَه وطأطأَ رأسهُ حتى يكونَ أشد انحطاطاً من إليَتَيْه قيل دَبَّح بالحاء والخاء وفي الحديث نَهى أن يُدبح الرَّجل في الصلاة كما يُدَبحُ الحمار. فإذا مَدَّ العُنُقَ وصَوَّب الرأس قيل أهْطعَ. فإذا رَفَعَ رأْسَهُ وغَضَّ بصرَهُ قيل أَقْمَحَ. وقمَحَ البعيرُ إذا رَفع رأسَهُ عند الحَوْض وامتنع من الشُّرب ريًّا.

- الجلسة والمشية:

جاء في اللسان (٦ / ٤٨١) : مادة «ثطا» :

الثَّطا : إفراط الحمق. يقال رجل تَبَيِّن الثطا والثطاة. وثَطِيَ ثَطاً : حَمُق. وثطا الصبي بمعنى خطا.. وفي الحديث أن النبي ﷺ، مرَّ بامرأة سوداء ترقصُ صبيّاً لها وهي تقول :

ذؤالَ يـابْـنَ الـقَــرْمِ يـا ذؤالـهْ
يمشي الثَّطا ويجلس الهَبَنْقَعهْ

فقال عليه السلام: لا تقولى ذؤالَ فإنه شر السباع، أرادت أنه يمشى مَشْىَ الحمقى، كما يقال فلان لا يتكلم إلا بالحُمق. ويقال: هو يمشى الثطا أى يخطو كما يخطو الصبى أول ما يدرُج. والهَبَنْقعةُ: الأحمق. وذؤال: ترخيم ذؤالة، وهو الذئب. والقَرْم: السيد. انتهى.

كما جاء فى اللسان (٥١ / ٤٦٠٧)، مادة «هبقع»: والهَبَنْقعة: قعود الرجل على عرقوبيه قائما على أطراف أصابعه. واهْبنقعَ: جلس الهبَنْقعة، وهى جلسة المزهوّ.

والهَبَنْقَعةُ: أن يتربع ثم يمد رجله اليمنى فى تربُّعه، وقيل: هى جلسة فى تربُّع. والهبنقعة: قعود الاستلقاء إلى خلف... والهبنقع: الذى يجلس على عقبيه أو على أطراف أصابعه يسأل الناس..

وقال الأصمعى: قال الزبرقان بن بدر: أبغض كنائنى التى تمشى الدِّفقَّى وتجلس الهَبَنْقَعَة، الدِّفقَّى مشى واسع، والهبنقعة أن تربّع وتمد إحدى رجليها فى تربُّعها.

مراجع الجزء الأول من البحث

- شعراء الإسكندرية فى العصور الإسلامية . تأليف عبد العليم القبانى، تقديم الدكتور محمد طه الحاجرى. الدار القومية للطباعة والنشر. د.ت/ ١٨، ٥٥ .

- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبى الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى - حققه وفصله، وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. الطبعة الرابعة ١٩٧٢، ٢/ ١٦، ١٢٥، ١٤٤ .

- يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر لأبى منصور الثعالبى - أعاد تحقيقها وشرحها وعرَّف بشعرائها ووضع فهارسها إيليًا الحاوى - الطبعة الأولى. د.ت، ١/ ٢٤، ٣١، ٣٧، ٥٥، ٨٥، و٢/ ٩٧، و٤/ ٣٢٤، ٣٥٧ .

- جرير بقلم محمد إبراهيم جمعة. نوابغ الفكر العربى (١٩). دار المعارف. ١٩٦٥/ ٦٢، ,٦٧

- المفصل فى تاريخ الأدب العربى - تأليف أحمد الإسكندرى وزملائه. وزارة المعارف العمومية ١٣٥٢ هـ- ١٩٣٤م، ١/ ١٣٩ .

- مختار الأغانى فى الأخبار والتهانى اختيار ابن منظور محمد بن مكرم - تحقيق عبد الستار أحمد فراج. تراثنا. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. الدار المصرية للتأليف والترجمة ٢/ ٢٣٧ .

- البيان والتبيين للجاحظ - حققه وقدم له المحامى فوزى عطوى. مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى. اللعازارية - بيروت ١٩٦٨م، ٣/ ٥٨٩ .

- المنتخب من أدب العرب لطه حسين وزملائه. المطبعة الأميرية

ببولاق. القاهرة ١٩٣٤، ١/ ٧٤ .

- المنتخب من أدب العرب لأحمد الإسكندرى وزملائه. وزارة المعارف العمومية ١٩٣٤، ٢/ ٢١، ٣٢، ٦٩، ١٠٨، ١٠٩، ١٣١، ١٤٢، ١٤٦، ١٨٤، ٢١٨، ٢٥٩ .

- أدب الدنيا والدين لأبى الحسن على بن محمد بن حبيب البصرى الماوردى - حققه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد فتحى أبو بكر. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة، الطبعة الثانية ١٤١١هـ - ١٩٩١م/ ٣٤، ٣٥، ٢١٩ وطبعة وزارة المعارف العمومية. الطبعة السادسة عشرة ١٣٤٣هـ - ١٩٢٥م/ ١١، ١٥٧ .

- لسان العرب لابن منظور. دار المعارف ١٩٧٩م، ١/ ٨، و٥/ ٣٧٨ و٦/ ٤٨١، و١٢/ ١٠٣٣، و٨٤/ ١١٨٧، ١١٨٨، ١٢٢٣، ١٢٢٤، و١٦/ ١٤٣٣، و٤٩/ ٤٤٤٩، و٥١/ ٤٦٠٧، و٥٤/ ٤٩٠١، ٤٩٢٦ .

- المعجم الوسيط للدكتور إبراهيم أنيس وزملائه. مجمع اللغة العربية. عنى بطبعه ونشره عبد الله بن إبراهيم الأنصارى. طبع على نفقة إدارة إحيـاء التـراث الإسـلامى بدولة قطر ١٩٨٥م، ١/ ٤٠٦، و٢/ ٥٧٦، ٥٨٥ .

- فقه اللغة وأسرار العربية تأليف أبى منصور الثعالبى. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت د.ت/ ١٢٩، ١٣١ .

- البلاغة الواضحة لعلى الجارم ومصطفى أمين. دار المعارف بمصر ودار المعارف - لبنان ١٩٧٥م/ ٥٦ .-

- الجزء الثانى من البحث ونورد فيه ما يلى:

وقد بسطنا الكلام على المشية فى بحث لنا بعنوان «المشية فى الشعر العربى»[1] وننقله فيما يلى تحقيقا للفائدة، مع بعض الإضافات عن المشية فى مصنفات التراث، وبالله التوفيق.

«المشية» فى الشعر العربى:

(١) المقدمة

١-أ- علم الحركة الجسمية والمشية

علم الحركة الجسمية، أو ما يسمى بعلم الكينات Kinesics نشأ مع مبتدعه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكى «رى . ل. بير - دوسل» فى عام ١٩٥٢ حين أصدر كتابه بعنوان «مقدمة فى علم الكينات».

وقد جعل «بير دوسل» من الحركة الجسمية علما، بعد أن كانت تعرف تقليديا باسم «الإشارة» أو «لغة الجسم» لأنه عمد إلى تحليل الحركات الجسمية التى تصدر عن الإنسان تحليلا علميا متخذا من مبادئ علم اللغة الحديث إطارا حدد داخله أنواع الحركات الجسمية. وقسمها إلى مستويات مناظرة لمستويات اللغة من وحدات صوتية وصرفية ونحوية وتراكيب. وكما نفعل فى علم الأصوات فنحدد أعضاء النطق كاللسان والشفتين والأسنان وسقف الحلق والحنجرة، ونقسمها إلى مناطق هى التى يصدر عنها الصوت، فكذلك فعل «بير دوسل» فقسم الجسم إلى مناطق تصدر منها وإليها الحركة، فهناك الوجه وبه العينان

(١) نشر فى مجلة عالم الفكر الكويتية . آفاق المعرفة ٣ - المجلد الثالث عشر - العدد الأول. إبريل - مايو - يونيه ١٩٨٢م، ص ١١-٥٦ .

والأنف والفم، وهناك الرأس والعنق والكتفان والجذع والعجز، ثم هناك الساقان والقدمان. ولما كان علم الأنثروبولوجيا يرتبط بعلم السلوك، فإننا نجد أن «بير دوسل» فى تحليله للحركات المختلفة يسميها سلوكا، فهناك سلوك العينين كالنظرة الجريئة، والنظرة المختلسة، والنظرة الشذراء، وهناك سلوك اليدين وسلوك الكتفين والعطفين والساقين والقدمين. ومن ثم فقد جعل «المشية» واحدة من الحركات الجسمية، وصنفها على الوجه التالى :

- مشية الذكر
- مشية الأنثى
- التمايل

دق الأرض بالجزء الخلفى السفلى من الكعب حيث تثنى الكاحل بحدة إلى الخلف عند اكتمال اتصال القدم بالأرض. ويتناول «بير دوسل» المشية بالوصف من الناحية الفسيولوجية الحركية فيقول (ص ٦٨) :

«لقد اتضح أن معظم المشاة يمكن تحديد مشيتهم على خط مستقيم طرفاه الدفع والسحب. ففى حالة بعض المشاة تدق القدم على الأرض ثم تنجذب نحوهم، فى حين أن البعض الآخر يستخدم السحب الذى يدفع الجسم إلى الأمام».

ويمضى «بير دوسل» فيقول ويمكن أن نضع فى منتصف هذا الخط المستقيم المشية «المتوازية» وتتميز هذه المشية بأنها قبل أن تنزع أصابع إحدى القدمين قبضتها القوية عن الأرض يكون كعب القدم الأخرى قد حطَّ على الأرض بقوة.

ويضيف «بير دوسل» إلى هذا كله تقسيما فرعيا يضم المشية التى يثنى فيها الماشى ركبتيه، وتلك التى تكون ركبتاه فيها مستقيمتين، وهو يقدم تحفظا فى هذا الشأن فيقول: إنه يبدو أن هناك نوعا من الصلة بين المشى على أرض خشبية وبين المشى بركبتين منثنيتين.

ثم يضيف «بير دوسل» نوعين آخرين من المشية هما المشية الواثبة والمشية المنسابة (أو المنزلقة). فالشخص ذو المشية الواثبة يرفع جسمه كله بأن يشب على أطراف أصابع القدمين حين تمر قدمه تحت الجسم مباشرة، ومن ثم يمكن أن نرى كتفيه يرتفعان وينخفضان مع كل خطوة يخطوها، وأما ذو المشية المنزلقة فإنه ينسق اتصال القدم بالأرض فيثنى الكاحل، وتنثنى الركبة بحيث أن الجسم يتحرك إلى الأمام فى حين أن الكتفين يبقيان فى موضعهما.

ثم ينتقل «بير دوسل» إلى تقسيم فرعى آخر يشمل الماشى ذا الخطوة العالية، والماشى الذى يجر قدميه على الأرض. أما الأول فيرفع قدمه أثناء حركتها فوق عظم الكاحل، وأما الثانى فإنه يجعل القدم التى أتمت الحركة تجر على الأرض حين تبدأ حركتها الأمامية. ويشير «بيردوسل» أيضا إلى الماشى الذى يمسح الأرض دون أن يرفع قدميه عنها طوال مشيه، كما يشير إلى ذلك الذى يجر أصابع القدمين بطريقة متقطعة فى نهاية اتصال القدمين بالأرض.

ويتخذ «بير دوسل» من اتساع الخطو بُعْدا آخر يصنِّف المشية وفقا له، ويخص بالذكر ما يسميه «الغامس» أو «الغاطس» وهو ذلك الذى تتسع خطوته إلى الحد الذى يجعل جسمه ينخفض عن نقطة النهاية لكل خطوة. وهذا النوع قد يكون شكلا آخر للخطوة المنزلقة التى سبق

الكلام عنها من حيث أن اتساع الخطوة يتطلب المحافظة على الاتصال بالأرض لتحاشى السقوط.

ثم يتحدث «بير دوسل» عن المشية القاطعة، وهذه تكون نوعا من الخطوة العالية، والفرق بينهما أنه فى حالة المشية القاطعة قلما يبسط الماشى القدم إلى الأمام أكثر من مسافة طول قدم واحدة بعيدا عن القدم الأخرى الملامسة للأرض.

ويضيف «بير دوسل» (ص ٧٠) أنه لا يوجد فرق كبير بين مشية الرجل ومشية المرأة خلافا لما هو شائع، فيما عدا أنه يوجد عامل اختيار لنوع من أنواع المشية التى ذكرناها، إذ أن معظمها ينطبق على الرجال والنساء على السواء، غير أن انتعال الكعوب العالية أو الكعوب القصيرة يؤثر تأثيراً كبيراً على الشكل العام للمشية. ولذلك يلفت «بير دوسل» نظر الدارسين إلى أنه ينبغى عليهم أن يسجلوا مع ملاحظاتهم عن المشية من الناحية الفسيولوجية عبارة تتصل بنوع الحذاء الذى يلبسه الماشى، وكذلك الملابس المتدلية من الخصر إلى أسفل، لأن كلا منها يؤثر على نوع المشية.

وكما فعل الشعراء العرب مما سنفصّله فيما بعد، يصف «بيردوسل» المشية من جانب آخر هو تشابهها لمشية حيوان أو طائر بعينه، فنجده يصف مشية «الحمامة» وفيها تتجه أصابع القدمين نحو الوسط والأمام عند كل خطوة، ومشية «البطة» وفيها تتجه أصابع القدمين إلى الجنب وإلى الأمام. ونجده أيضا يصف مشية «الهنود الحمر» وفيها يضع الماشى القدمين الواحدة أمام الأخرى مباشرة عند كل خطوة، وفى هذا المجال يلفت «بيردوسل» نظر الدارسين إلى وجوب الحذر عند

تسجيل وصف المشية التى تتصل بإناس ينتمون إلى ثقافات أخرى، ويشير إلى أن العربى يصف المرأة التى تمشى برشاقة بأنها تمشى «كالدجاجة» (انظر «زكيك» ألفاظ رقم ٤٦ البيت رقم ١٨٣) فى حين أن الهندى يصف مثل تلك المرأة بأنها تمشى «كالفيل».

ومما يهمنا فى بحثنا هذا أن نوجه النظر إلى أن معظم أنواع المشية التى حددها «بيردوسل» قد سجلها الشعراء العرب فى شعرهم وأضافوا إليها ما يتصل ببيئتهم وتجاربهم وملاحظاتهم الشخصية.

وقد سبق أن قدمنا للقارئ مجموعة من الأبحاث تتناول علم الحركة الجسمية حاولنا فيها تطبيق مبادئه على التراث العربى. ومن هذه الأبحاث بحث بعنوان «الحركة الجسمية» من خلال البيان والتبيين[٢] حاولنا فيه إرجاع ما جاء فى البيان والتبيين للجاحظ إلى علم الحركة الجسمية الذى نحن بصدده. كذلك أفردنا لهذا العلم بحثا خاصا تحت عنوان «علم اللغة» و«علم الحركة الجسمية»[٣]... كما قدمنا للقارئ بحثا ثالثا بعنوان «الدلالة الحركية للألفاظ فى الشعر»[٤] وقد حاولنا أيضاً فى بحث رابع استخراج الآيات القرآنية الكريمة التى وردت عن الحركة الجسمية ودلالاتها[٥].

وهنا نستكمل تلك الأبحاث بالتركيز على (المشية). والهدف من مثل تلك الأبحاث هو توجيه الأنظار إلى مدى ثراء اللغة العربية وعطاء

---

(٢) انظر البحث رقم (١٠) فى كتابنا هذا.

(٣) انظر البحث رقم (٩) فى كتابنا هذا.

(٤) انظر مجلة «الشعر»، العدد ٧١٢ اكتوبر ١٩٧٨م، ص ٢٣-٣٢ .

(٥) انظر البحث رقم (١٢) فى كتابنا هذا.

العرب الغزير فى مجالات أصبحت اليوم موضع اهتمام العلماء ومحور دراساتهم.

ويحدونا إلى التركيز على المشية فى هذا البحث عوامل عدة، أهمها ما يزخر به التراث العربى من أوصاف لها، وتحديد للدلالات الفسيولوجية والأخلاقية والنفسية التى تنم عنها مشية إنسان بعينه.

١-ب- دلالات المشية

إن المشية ترتبط بصاحبها فهو يُعرف بها، وتكون جزءا من شخصيته، فنحن نقول إن فلانا يمشى على هذه الكيفية أو تلك، وكثيرا ما نجد الناس فى أوقات هزلهم، وكذلك الأطفال يقلدون مشية شخص بعينه. بل إننا نجد أن رجال الشرطة فى بحثهم عن شخص ارتكب جريمة ما، يسألون الناس أو ضحايا الجريمة عما إذا كانوا قد لاحظوا على الجانى مشية خاصة، وتعرف المشية فى مثل تلك الحالات بأنها ثابتة. وتكون المشية ثابتة أيضاً فى حالة وجود عيب جسمانى كاتجاه أصابع القدمين إلى الداخل أو الخارج، كما تكون ثابتة بالنسبة لطول القامة أو قصرها، فالطويل له مشية، كما أن للقصير مشية. كذلك ترتبط المشية الثابتة بالجنس فى معظم الأحوال، فللرجل مشيته وللمرأة مشية أخرى، ومن ثم كان مما يوجب الذم أن يمشى الرجل كما تمشى النساء، وأن تمشى المرأة كما يمشى الرجال.

والمشية تكون أيضاً متغيرة وذلك بالنسبة لعمر الإنسان، فهو حين يتقدم به العمر وتصبح له مشية يستدل منها على الكبر والوهن بعد أن كانت مشيته فى شبابه يستدل منها على القوة والحيوية، وتكون المشية متغيرة أيضاً حين ترتبط بالحالة النفسية للماشى. فإلى جانب المشية

الثابتة للإنسان نجد له مشية أخرى متغيرة، فإن كان فرحاً يستخفه الفرح نجده يمشى مشية واثبة، وإن كان مهموماً نجده يمشى ثقيل الخطى يكاد يجر قدميه على الأرض جراً.

ويمكننا إجمال دلالات المشية وتحديدها بستة هى:

١ - دلالات فسيولوجية تتصل ببناء جسم الماشى كالطول أو القصر، والنحافة أو الضخامة.
٢ - دلالات سلوكية تنم عن أخلاق الماشى كمشية التبختر والاختيال.
٣ - دلالات مرضية تنم عن وجود مرض أو عاهة جسمانية.
٤ - دلالات نفسية تنم عن حالة الماشى النفسية كالغضب أو الفرح.
٥ - دلالات تتصل بعمر الماشى من شباب أو هرم.
٦ - دلالات تتصل بجنس الماشى كأن يكون رجلا أو امرأة.

١ - ج - المشية فى الطب

ونجد أن علم الطب يعنى بالمشية لدلالاتها المرضية كالإصابة بتفلطح القدم، أو الإصابة بالفالج أو إدمان الخمر، أو التهاب الأعصاب. وتنبئنا الموسوعات الطبية، أن المشية التى تكون فيها أصابع القدم منثنية إلى الخارج والقدم تقع مفلطحة على الأرض تكون دليلا على إصابة بالغة بتفلطح القدم، وإذا كان الماشى يجر رجليه فإن ذلك دليل على أنه قد أصيب بالفالج أو الشلل، وإذا كان الماشى يرفع ركبتيه إلى أعلى أكثر من المعتاد وكأنما يمشى فوق أعشاب طويلة فإن هذه المشية تدل على أنه من مدمنى الخمر أو أنه مصاب بنوع من التهاب الأعصاب. وفى حالة الإصابة بالشلل الارتعاشى تتميز المشية بخطوات سريعة متقاربة. ويبدو أن الساقين تحاولان أن تتسق حركتهما مع الجزء العلوى من الجسم الذى

يندفع إلى الأمام، وفى حالة إصابة مفصل الركبة تكون الساق كلها متصلبة، أما فى حالة مرض مفصل الورك فإن الساق المصابة تلف حول الساق السليمة أثناء المشى، ويشترك الحوض كله فى الحركة. وفى حالة إصابة أعضاء الحس التى تتلقى المعلومات من الساق، كمرض اختلاج الحركة، فإن الكعبين يدبان على الأرض بقوة وتكون العينان مثبتتين على الأرض، كذلك يمكن أن ينتج عن الإصابة بمرض شلل الأطفال معظم هذه الأنواع من المشية، ويتوقف ذلك على الأعصاب المصابة وهى بطبيعة الحال تكون دائما أعصاب الحركة.

وهكذا نجد أن المعاجم الطبية تفيض فى وصف الدلالات المرضية للمشية مما لا يتسع له المقام هنا(٦) ولكن يجدر التنويه إلى أن الشاعر العربى لم تفته الإشارة إلى مثل تلك الدلالات.

١ - د - المشية فى القرآن الكريم

ويجيء ذكر المشية فى القرآن الكريم باعتبارها دليلا على سلوك الفرد، ذلك السلوك الذى يعد جزءاً لا يتجزأ من العقيدة، ومن ثم فإن ما ورد فى القرآن الكريم يحدد المشية المستحبة التى تعكس السلوك الحسن للإنسان المسلم، والمشية القبيحة التى يتعين على المسلم أن يتجنبها. فعلى الجانب المستحب من المشية نجد القصر فى المشى، وذلك فى قوله تعالى عن نصيحة لقمان لابنه ﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ﴾ (لقمان: ١٩) ونجد المشى هونا فى قوله تعالى ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا﴾ (الفرقان: ٦٣) ونجد المشى

(٦) انظر ثبت المراجع رقم ٣٦، ٣٧، ٣٨.

على استحياء في قوله تعالى عن ابنة شعيب وهى تمشى نحو موسى عليه السلام: ﴿ فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ ﴾ (القصص: ٢٥).

أما على الجانب المستقبح فنجد المشى فى الأرض مرحا وذلك فى قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا ﴾ (الإسراء: ٣٧) وقد جعلت تلك المشية، مع ما نهت عنه الآيات السابقة لهذه الآية، أمرا سيئا مكروها عند الله، إذ يقول تعالى بعد ذلك ﴿ كُلُّ ذَٰلِكَ كَانَ سَيِّئُهُ عِندَ رَبِّكَ مَكْرُوهًا ﴾ (الإسراء: ٣٨) ونجد أن هذا النهى عن المشية «المختالة» يتكرر فى سورة لقمان (آية ١٨) مع نص صريح فى كراهية الله سبحانه لمن يمشى فى الأرض مختالا فخورا، وذلك فى قوله تعالى: ﴿ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴾. كذلك نجد وصفا للمشية يتصل بمعنى الإعراض مع التكبر، وتشمل الحركة الجسمية فيها «العطف»[٧] فيقول تعالى ﴿ ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ ﴾ (الحج: ٩).

وهذا النص القرآنى الذى ينهى عن المشية المختالة يفسر لنا ما قاله الرسول ﷺ لأبى دجانة فى غزوة أحد، حين رآه بعد أن أخذ السيف من يد الرسول الكريم وعصب رأسه بعصابته الحمراء إعلانا بأنه سيقاتل المشركين ويأخذ بحق سيف رسول الله، وجعل يتبختر بين الصفين،

(٧) جاء فى لسان العرب ٣٣/٢٩٩٧: العطف: المَنكب. قال الأزهرى: منكب الرجل عطفه، وإبطه عطفه.. وعطفا الرجل والدابة: جانباه عن يمين وشمال، وشقاه من لدن رأسه إلى وركه والجمع أعطاف. وفى التنزيل: «ثانى عطفه ليضل عن سبيل الله»، قال الأزهرى: جاء فى التفسير أن معناه لاوياً عنقه، وهذا ليصف به المتكبّر.

إذ قال الرسول الكريم حينذاك : «إنها لمشية يبغضها الله إلا في مثل هذه المواطن»[٨].

١ - هـ - المشية في الأثر

ومما يدل على أهمية المشية وارتباطها بصاحبها ما نجده في الأثر من بعض أوصاف لمشية رسول الله إذ يقول صاحب اللسان[٩] : «وفي صفته ﷺ : كان إذا مشى مشيا مجتمعا ، أي شديد الحركة قوى الأعضاء غير مسترخ ... كذلك نجد أن صاحب «زاد المعاد»[١٠] يفرد فصلا خاصا عن هدى رسول الله في مشية وحده ومع أصحابه ، فيحمل فيه كل ما يتصل بدلالات المشية ، وما هو مستحب من أنواع المشية وما هو مذموم مستقبح فيقول «كان إذا مشى تكفأ تكفيا ، وكان أسرع الناس مشية وأحسنها .. وقال على رضى الله عنه مرة : إذا مشى تقلع والتقلع الارتفاع عن الأرض بجملته كحال المنحط من الصبب ، وهي مشية أولى العزم والهمة والشجاعة ، وهي أعدل المشيات وأروحها للأعضاء وأبعدها من مشية الهوج والمهانة والتماوت ، فإن الماشي إما أن يتماوت في مشيه ويمشي قطعة واحدة كأنه خشبة محمولة وهي مشية مذمومة قبيحة ، أو أن يمشي بانزعاج واضطراب مشى الجمل الأهوج ، وهي مشية مذمومة أيضاً ، وهي دالة على خفة عقل صاحبها ، ولا سيما إن كان يكثر من الالتفات أثناء مشيه يمينا وشمالا ، وأما من يمشي هونا وهي مشية عباد الرحمن كما وصفهم بها في كتابه فقال : ﴿ **وَعِبَادُ الرَّحْمَٰنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا** ﴾ (الفرقان : ٦٣) قال غير واحد من السلف :

(٨) انظر ثبت المراجع رقم ١٠ .
(٩) انظر ثبت المراجع رقم ٢٣ .
(١٠) انظر ثبت المراجع رقم ٩ .

بسكينة ووقار من غير تكبر ولا تماوت، وهى مشية رسول الله ﷺ، فإنه مع هذه المشية كان كأنما ينحط من صبب وكأنما الأرض تطوى له... وهذا يدل على أن مشيته لم تكن مشية بتماوت ولا بمهانة بل مشية أعدل المشيات.

ويمضى صاحب «زاد المعاد» فيحدد لنا أنواع المشية بعشرة فيقول «والمشيات عشرة أنواع هذه الثلاثة منها والرابع السعى والخامس الرمل، وهو أسرع المشى مع تقارب الخطا ويسمى الخبب.. والسادس النسلان، وهو العَدْوُ الخفيف الذى لا يزعج الماشى ولا يكربه، والسابع الخوزلى، وهى مشية التمايل، وهى مشية يقال إن فيها تكسرا وتخنثا، والثامن القهقرى وهى المشية إلى وراء، والتاسع الجمَزَى، وهى مشية يثب فيها الماشى وثبا، والعاشر مشية التبختر وهى مشية أولى العجب والتكبر، وهى التى خسف الله سبحانه بصاحبها لما نظر فى عطفيه وأعجبته نفسه... وأعدل المشيات هى مشية الهون والتكفى...».

وهكذا نجد فى «زاد المعاد» هذا الوصف الجامع لأنواع المشية ودلالاتها، وهو ما نجده اليوم فى أى مرجع حديث فى علم الحركة الجسمية الذى وصفناه فى بداية بحثنا هذا.

١ - و - المشية فى تصانيف التراث

من أمثلتها ما أورده أبو منصور الثعالبى فى كتابه النفيس «فقه اللغة»[١١] فى عدد من الفصول ننقلها فيما يلى، وهى تعكس ثراء اللغة العربية المبهر فى الألفاظ:

---

(١١) فقه اللغة وأسرار العربية لأبى منصور الثعالبى. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. د.ت ص ١٢٣-١٢٥ .

« فصلٌ في تقسيم المشى »

(على ضروب من الحيوان مع اختيار أسهل الألفاظ وأشهرها)

الرجُلُ يسعى. المَرأةُ تَمشى. الصَّبىُّ يَدْرُج. الشَّابُّ يَخْطُر. الشَّيخ يَدْلف. الفرَس يجرى. البعيرُ يسير. الظَّليمُ يُهدِجُ. الغُرابُ يحَجل. العُصْفُور ينْقُر. الحيَّةُ تَنْسَابُ. العَقْربُ تَدبُّ.

« فصل في ترتيب مشى الإنسان وتدريجه إلى العَدْو »

الدَّبيبُ. ثمَّ المشىُ. ثم السَّعى. ثم الإيفاضُ. ثم الهَرْولةُ. ثمَّ العَدْو. ثم الشَّدُّ

« فصل في تفصيل ضروب مشى الإنسان وعَدْوه عن الأئمة »

الدرَجانُ مشية الصبى الصغير. الحَبْوُ مشى الرَّضيع على استْه. الحَجَلانُ والرَّدَيانُ أن يرفع الغلامُ رجلاً ويَمشى على أُخرى. الخَطَرَانُ مشيةُ الشَّاب باهتزاز ونشاط. الدَّليف مشية الشيخ رُوَيْداً ومقاربتُهُ الخَطْو. الهَدَجَانُ مشية المُثقل. وكذلك الدَّلحُ والدَّرمانُ. الرأسَفَانُ مشية المُقيَّد. الدَّألاَن مشية النَّشيط وبالذال معجمة مشية في درجان ومنه اشتق الموكب.

الاختيال والتبخْتُرُ والتَّبَيْهُسُ مشية الرجل المتكبر والمرأة المعجبة بجمالها وكمالها. الخيْزَلى والخَيْزَرَى مشيةٌ فيها تَبخْتُرٌ. الخَزْلُ مشيةُ المُنْخَزِل في مَشيه كأنَّ الشَّوْكَ شَاكَ قدَمَهُ. المُطَيْطاءُ مشيةُ المُتَبَختْر وَمدُّه يدَه من قوله تعالى ﴿ **ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰ أَهْلِهِ يَتَمَطَّىٰ** ﴾ (القيامة: ٣٣).

الحَيكان مشيةٌ يُحَرِّكُ فيها الماشى أَلْيَتَيْه ومنْكَبَيْه (عن الليث وأبى زيد) القَهْقَرَى مشية الرَّاجع إلى خَلْف العَشَزانُ مشية المقطوع الرجل. القَزَمل مشى الأعرج. التَّخلُّج مشيةُ المجنون فى تمايله يَمْنَةً ويَسْرَة. الاهْطاعُ مشيةُ المُسْرِع الخائف من قوله تعالى ﴿**مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ**﴾ (إبراهيم : ٤٣).

الهَرْوَلَةُ مشية بين المشى والعَدْو. التألان مشيةُ الذين كأنه ينهضُ برأسه إذا مشى يحرّكهُ إلى فوق مثل الذى يعدو وعليه حملٌ ينهض به. التَّهَادى مشية الشيخ الضَّعيف والصبى الصغير والمريض والمرأة السمينة. الرَّفْلُ مشية من يَجُرُّ ذُيُولهُ ويَرْكُضُها بالرِّجْل.

الرَّمَلُ والرَّمَلانُ كالهَرْوَلة. الهَيْدَبى مشيةٌ بسرعة. التَّذَعْلُبُ مشية فى استخفاء. الخَنْدَفةَ والنَّعْثَلةُ أن يمشى مُفاجّاً ويقلِبَ رجْليه كأنهُ يغرفُ بهما وهى من التَّبخْتُر. التَّرَهْوُلُ مشيةُ الذى يمشى كأنه يمُوجُ فى مَشيه. الحَتْكُ أن يقارب الخُطَا ويُسْرِع.

الزَّوْزَأَة أن يَنْصب ظَهرَهُ ويقارب الخُطْوَة. الضَّكْضكةُ والانْكدَارُ والانْصلاتُ والانْسدَارُ والإزْرافُ والإهْرَاعُ الإسْرَاعُ فى المشى. الأَتلانُ أن يُقارب خَطْوَهُ فى غضب. القَطْوُ أن يُقارب خَطْوَه فى نشاط. الإحْصَافُ أن يعدُو عَدْواً فيه تقارُبٌ. الإحْصابُ أن يثيرَ الحَصْباءَ فى عَدْوه. الكَرْدَحَةُ والكَمْتَرَةُ عَدْوُ القَصير المُتقارب الخطو. الهَوْزَلَةُ أن يَضطربَ فى عَدْوه. اللَّبَطةُ والكَلَظةُ عدْوُ الأَقْزَل.

«فصل فى مشى النساء عن أبى عمرو عن الأصمعى»

تهالكَتْ المرأةُ إذا تَقَتَّلَتْ فى مشْيَتها. تأوَّدَت إذا اختالتْ فى تثنٍّ وتكَسُّر. بَدَحَتْ وتبَدَّحَتْ إذا أحْسَنَتْ مشيتها. كَتفتْ إذا حركتْ كَتفيها. تَهزَّعَتْ إذا اضَّطَربتْ فى مِشْيتها. قَرْصَعَتْ قَرْصَعَةً وهى مشيةٌ قبيحة. وكذلك مَثَعَتْ مَثْعًا.

١ - ز - المشية فى القصة والرواية والمسرحية

ولعل أكثر ما يستغلون وصف المشية هم كتاب القصة والرواية والمسرحية، وبخاصة المسرحية الفكاهية، لأنهم يضيفون بالمشية بعداً جديدا للشخصية التى يرسمونها، بحيث تميزها عن سواها، فهناك مشية المعجب بنفسه الذى يختال كالطاووس، ومشية الخائف المترقب أو الحذر المتلصص، والمشية التى يصحبها هز الرأس أو الكتفين، وغير ذلك، بل إنهم يلجأون فى بعض الأحيان إلى المشية ذات الدلالات المرضية كالعرج مثلا، وبذلك يستعينون على رسم الشخصية أو إثارة الضحك بابتداع مشية تميزها، ونحن نجد أن الأفلام السينمائية الفكاهية تركز أيضاً على تمييز أبطال الكوميديا بمشية خاصة بهم، وكلنا يذكر مشية «لوريل» فى أفلام لوريل وهاردى، ومشية شارلى شابلن، ومشية الراحل إسماعيل يس.

١ - ح - المشية فى ألفاظ المعجم

١ - ح - ١ - مشية الإنسان

إن الباحث فى المعاجم العربية ليذهله ما تزخر به من الألفاظ التى تعدد أوصاف مشية الإنسان من حيث الخطو والوطء وغير ذلك، وهى لا تقتصر على الوصف وحده، وإنما تعطينا فى معظم الأحوال شواهد من

الشعر تبين مواقع استخدام تلك الألفاظ، كما أنها تضيف عبارات هامشية تتصل بعلم الاجتماع كأن توضح دلالة المشية على أخلاق الماشى من تكبر أو زهو أو خشوع.. إلخ. أو تتصل بالناحية الفسيولوجية من حيث شكل الجسم، وبنائه من قصر أو طول قامة، أو من غلظ أو نحافة، أو تتصل بجنس الماشى كأن يكون اللفظ قاصرا على مشية المرأة وحدها أو الرجل وحده، أو أنه يستخدم لكل منهما. ومن هذه العبارات أيضا ما يتصل بعمر الماشى من شباب أو هرم، وما يتصل بحالته النفسية، كالفرح أو الغضب. ومن العبارات الهامشية أيضا ما يشير إلى بعض مصاحبات المشية من حركات كهز المنكبين أو رفع اليدين ووضعهما. كل ذلك فى فيض غزير يعد معينا لا ينضب لمن يعملون فى حقل الترجمة، ويعيهم البحث عن المتعادلات اللفظية. وقد رأينا إتماما للفائدة أن نقدم فى نهاية البحث بعضا من هذه الألفاظ وهى التى لم نجد لها شواهد فى الشعر الذى جمعناه لهذه الدراسة، وهذا لا يمنع وجود مثل تلك الشواهد.

١ - حـ - ٢ - مشية الحيوان

ولا تقتصر ألفاظ المعجم على مشية الإنسان، وإنما تشمل مشية الحيوان أيضاً، بل أن مما يلاحظ أن المعاجم ودواوين الشعر على السواء تزخر بألفاظ تتصل بمشية الحيوانات التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة اليومية للعرب فى تلك الأزمنة ألا وهى الإبل والخيل، كما تصف مشية حيوانات أخرى من البيئة كالذئب، ويصحب هذه الألفاظ شواهد من الشعر فى كثير من الأحيان، وقد وجد أن تلك الألفاظ هى من الغزارة بحيث يجدر أن يخصص لها بحث مستقل، إذ لا يتسع لها بحثنا هذا،

ويلاحظ أن المعاجم تحرص على التنويه - حيث يجب التنويه - بأن لفظا بعينه يمكن أن يستخدم للحيوان وللإنسان على السواء.

ومما تجدر الإشارة إليه أننا قد وجدنا أن مقومات مشية الإنسان كما حددناها في بحثنا هذا تنطبق أيضاً على مشية الحيوان من حيث الخطو والوطء والاتجاه، مما يتضح من الأشعار التي تشبِّه فيها مشية شخص ما بمشية حيوان بعينه (انظر ٢-ب - ٢ - حـ).

١ - ط المادة وطريقة العرض

يقوم هذا البحث على دراسة ٢١٠ أبيات من الشعر و١٣٨ لفظا من ألفاظ المعجم التى تتضمن وصفا لأنواع المشية عند الإنسان، وقد رأينا إضافة ألفاظ المعجم هذه إلى البحث رغم أن الأساس فيه هو دراسة المشية كما وردت فى الشعر العربى، ذلك لأننا وجدنا أن هذه الألفاظ تزخر بها المعاجم، وهى وإن كانت ترد دون أن تصحبها شواهد من الشعر، فإن هذا لا يمنع ورودها فى أشعار الشعراء فى مصادر أخرى، كما أننا وجدنا أنها تخضع للتصنيف الذى حددناه لأنواع المشية، وبهذا تكون مكملة للبحث، على أن تدرج فى نهايته تحت التصنيفات نفسها التى حددناها لمقومات المشية وصفاتها، وتعطى أرقاما تتصل بأرقام الألفاظ التى وردت فى الشعر، كما تضاف نتائجها إلى المصفوفة والشكل اللذين سيأتى الكلام عنهما، وقد رتبت هذه الألفاظ ترتيبا هجائيا على الصيغة التى وردت بها فى المعاجم.

أما أبيات الشعر وهى التى تنطوى تحت «الطريقة الرابعة» (انظر ٢ - ب - ٤) فقد رأينا أن نعزل اللفظ العجمى الدال على المشية بحيث يدرج وحده فى هامش ويعرض إلى جانبه نموذج الشعر. وقد رتبت

الألفاظ هنا أيضاً ترتيبا هجائيا على الصيغة التى وردت بها فى الشعر ، وأعطيت أرقاما مسلسلة مع أرقام ألفاظ المعجم، أما نماذج الشعر فقد أعطيت أرقاما مسلسلة خاصة بها، والغرض من هذا الترقيم هو تيسير الرجوع إلى الألفاظ ونموذج الشعر عند الحاجة، على أنه إذا دعت الضرورة إلى تكرار بيت بعينه فإن النموذج لا يعطى رقما، وإنما يحال إلى الرقم الذى ورد به أول مرة، وقد رأينا أنه فى حالة ورود بيت من الشعر به لفظان لكل منهما معنى حركى مختلف فإن مثل هذا البيت يدرج مرتين، على أن يأخذ رقما جديدا فى كل مرة، ونسوق على سبيل المثال البيتين رقم ١٢٣-١٢٤ فقد ورد مع لفظ «هركولة» (ألفاظ رقم ١٢) تحت ٢-جـ- ١- أ- ١ (بطىء مع تمايل وعجب بالنفس) ثم تكرر ورودهما مع لفظ آخر هو «ارتهاك» (ألفاظ رقم ٥١) تحت ٢ - جـ - ٢ - أ (ضعيف) ومن ثم فقد أعطيا رقمين جديدين، وقد حرصنا على إثبات المراجع التى استقينا منها نماذج الشعر عند ورود كل نموذج وذلك بوضع رقم المرجع الذى ورد به فى ثبت المراجع يليه رقم الجزء ثم رقم الصفحة، أو رقم الصفحة فحسب إذا كان المرجع من جزء واحد، وعلى ذلك فإن ٢٣ / ١٣ / ١٠٩٨ تقرأ: لسان العرب (طبعة دار المعارف) الجزء ٢٢ صفحة ١٠٩٨، أما (١٨ / ٢٥٦) فتقرأ: طبقات الشعراء صفحة ٢٥٦ .

ومما تجدر الإشارة إليه أننا وجدنا أن «المصاحبات» الحركية وغيرها كثيرة متعددة، ولكن كان لابد من إثباتها مع مقومات المشية الأساسية، لأنها هى التى تميز مشية إنسان بعينه، وهذا مما يجعل التفريعات المنبثقة عنها كثيرة العدد أيضا مما لا يتفق مع أحد الأسس الهامة للمنهج العلمى

فى البحث، ألا وهو «الاقتصاد» على أننا رأينا أن نحقق الاقتصاد (economy) المطلوب بعمل مصفوفة matrix نلخص فيها مقومات المشية وصفاتها ومصاحباتها كما وردت فى الشعر العربى، بحيث تكون أساسا لمصفوفة شاملة تجمع كل ما يمكن أن يكشف لنا من حقائق جديدة تتصل بالمشية.

ولما كان لابد من حدوث تداخل بين المقومات وبعضها من جهة، وبينها وبين المصاحبات من جهة أخرى فقد رأينا توضيح ذلك التداخل برسم شكل يقوم على أساس خط مستقيم تقع بين نهايته فقط مقومات المشية ومصاحباتها. فإذا وصلنا نقطة على الخط ترمز إلى السرعة مثلا، بنقطة أخرى تمثل إحدى الحركات الجسمية هى طأطأة الرأس، فإننا نحصل على مشية تتميز بسرعة الخطو مع طأطأة الرأس، وقد يحدث أحيانا تداخل أكثر من نقطتين، فإذا وصلنا نقطة تمثل سرعة الخطو مع نقطة تمثل تقارب الخطو، مع نقطة ثالثة تمثل نصب الظهر، حصلنا على مشية تتميز بسرعة الخُطَى وتقاربها مع نصب الظهر، وهكذا دواليك.

وتأتى كل من المصفوفة والشكل فى نهاية البحث. وتعد المصفوفة تلخيصا مرئيا حيث يمكن للقارئ من النظرة الأولى أن يلم بما جاء فى البحث من حقائق عن المشية ومصاحباتها، وتوضح المصفوفة رأسيا مقومات المشية، وتوضح أفقيا صفات تلك المقومات ودرجاتها ومصاحباتها. وتدل علامة «زائد» على وجود صفة أو درجة بعينها. أما علامة «ناقص» فتشير إلى عدم وجود تلك الصفة أو الدرجة أو الحركة المصاحبة، وتدل علامة زائد الموضوعة بين قوسين على أن واحدة من

المصاحبات قد تحدث دون الأخرى. أما فيما يتعلق بجنس الماشي فيراعى على أنه حيث لا توجد علامة فإن الوصف ينطبق على مشية الرجل أو المرأة على السواء، ويلاحظ أننا قد رقمنا الخط الرأسى بأرقام مسلسلة لكى يتيسر الرجوع إليها عند الإشارة إلى مشية بعينها.

ويجدر بنا أن ننوه بأن هذه المصفوفة ليست شاملة، ولن تكون كذلك إلا إذا اشتملت على كل ما جاء فى الشعر العربى من ألفاظ أو أوصاف للمشية، فى عصر معين على الأقل، وذلك أمر لا يتسع له بحث محدود كبحثنا هذا. ولكن يمكن القول بقدر لا بأس به من التأكيد أن العثور على مزيد من نماذج الشعر لن يضيف جديدا إلى المقومات والصفات الأساسية التى حددناها، وإن ما يمكن أن يضيفه هو المصاحبات التى تصحب مشية بعينها، وذلك مما يدخلها فى نطاق الخاص لا العام، ويمكن القول أيضا أن مثل تلك المصفوفة يمكن أن تستخدم فى غرض محدود كتقرير أوصاف ونسبة ورود المشية فى شعر شاعر بعينه. على أنه يمكن إعطاء المصفوفة حيزاً أكبر بأن يترك فراغ أفقى بحيث يتسع لأية إضافات جديدة.

١ - ي - منهج البحث

بدراسة مادة البحث رأينا أن نبدأ بعرض نماذج من الشعر تبين بعضا من الأغراض التى يعمد فيها الشاعر العربى إلى وصف المشية، ثم يتبع ذلك محاولة لتحديد الطرق التى يتبعها حين يتحدث عن المشية. وقد رأينا أن نحدد هذه الطرق بأربع هى :

الطريقة الأولى: وصف المشية دون ذكر اللفظ المعجمى الدال عليها.

الطريقة الثانية: جعل المشية مشبها، أما المشبه به فتكون مشية أو حركة واحد مما يأتى :

(أ) إنسان فى وضع معين، كالمشى فى الوحل أو فوق الكثبان الرملية.
(ب) إنسان يتصف بصفة بعينها كالأهدأ والأقبل.
(جـ) حيوان كالنمر والجمل.
(د) طائر كالقطا والغراب.
(هـ) نبات كأغصان الشجر.
(و) ظواهر الطبيعة كالسحاب.
(ز) جماد كالرماح.
(ح) رسم حروف الكتابة.

الطريقة الثالثة: حكاية صوت المشية.

الطريقة الرابعة: وصف المشية باللفظ المعجمى الدال عليها.

ولما كانت الطريقة الرابعة هى السائدة فى المادة موضع الدراسة فقد رأينا أن نركز عليها، وأن نجعلها أساسا لتحديد مقومات المشية وصفاتها، وقد رأينا أن أفضل معالجة للمشية وفقا لمادة البحث هو أن نحددها وفقا لخطين أساسيين:

الأول: خط رأسى وتقع عليه مقومات المشية.

والثانى: خط أفقى وتقع عليه صفات كل من هذه المقومات ودرجاتها؛ وكذلك المصاحبات. وتقسم الدرجات على خط مستقيم طرفه الأيمن الدرجة الدنيا والطرف الأيسر هو الدرجة القصوى، وقد حددنا **المقومات** بثلاثة هى :

١ - الخطو وله صفتان :

(أ) السرعة ودرجاتها هي : بطيء ، ثقيل ، عادى ، سريع .

(ب) المسافة ، ودرجاتها هى : متقارب ، واسع .

٢ - الوطء ودرجاته ثلاث : ضعيف ، سهل (لين خفيف) شديد .

٣ - الاتجاه ودرجاته ثلاث : ملتو ، متجاذب يمينا وشمالا ، مستقيم .

أما **المصاحبات** فقد قسمناها على النحو التالى :

(أ) خصائص حركية هى : هز الرأس ، طأطأة الرأس ، تحريك الرأس ، تحريك اليدين ، سرعة تقلب اليدين والرجلين ، رفع اليدين ووضعهما ، الاعتماد باليد على الخصر ، تحريك الكتفين ، تحريك المنكبين ، هز المنكبين ، تحريك الذراعين ، تحريك العضدين ، تحريك الإليتين ، تحريك العجز ، تحريك الأعطاف ، تحريك الأعضاء ، تحريك الجسد ، تمايل الجسد ، نصب الظهر ، تقاعس ، تقليب القدمين ، سرعة الرفع والوضع ، كثرة الحركة ، القفز على رجل واحدة ، القفز على الرجلين ، الوطء بشدة بإحدى الرجلين ، الوطء بشدة بإحدى الرجلين ورفع الأخرى ، الوطء بشدة بإحدى الرجلين ثم الأخرى على التوالى ، اختلاف ، اهتزاز وارتعاش ، اضطراب ، إثارة التراب ، تراجع وتفكك .

(ب) خصائص جسمانية هى : فحج ، قصر قامة ، غلظ ، ضخامة .

(جـ) صفات خُلقية : العجب بالنفس ، التخفى .

(د) حالة نفسية : الغضب .

(هـ) العمر : الهرم .

(و) الجنس : رجل ، امرأة .

وبذلك يبلغ مجموع عدد المصاحبات ٤٤ .

ولا يفوتنا أن ننوه بأن تعدد معانى الألفاظ قد نتج عنه تداخل فى التصنيفات المختلفة مما أشرنا إليه فى الهوامش حيثما اقتضى الأمر ، فنحن نجد مثلا أن البيتين رقم ١٢٨-١٢٩ قد أدرجا تحت ٢جـ-١-أ-١ (بطيء مع تمايل وعجب بالنفس) لورود اللفظ المعجمى «الهوينا» فى كل منهما ، غير أننا نجد فى هذين البيتين فى الوقت نفسه تشبيها بمشية السكران ، مما يمكن أن يدرج أيضا تحت ٢-ب-٢-أ (التشبيه بمشية إنسان فى وضع معين) وقد تحدث أكثر من حالتين من حالات التداخل كما هو الحال بالنسبة للبيت رقم ١٤٤ فقد أدرج مع اللفظ المعجمى «يدرمن» تحت ٢-جـ-١-أ-٨ (بطيء مع شدة الوطء بإحدى الرجلين) ولكننا نجد به فى الوقت نفسه تشبيها بمشية طائر القطا مما يمكن إدراجه أيضا تحت ٢-ب-٢-هـ (التشبيه بمشية الطيور) كما جاء به ذكر لتقارب الخطو مما يمكن إدراجه تحت ٢-حـ-١-هـ (متقارب) .

وقبل أن نبدأ بحثنا يجدر بنا أن نحدد مواقع أعضاء الجسم التى تشترك فى المشية ، وذلك على النحو التالى :

الرأس
اليد
الكتف : عظم عريض خلف المنكب .
العنق
الكاهل : أعلى الظهر يلى العنق
الثبج : ما بين الكاهل إلى الظهر
المرفق

العضد : غليظ الذراع وهو من المرفق إلى الكتف

الذراع : من طرف المرفق إلى طرف الأصبع الوسطى

الساعد : ما بين المرفق والكف

العِطْف : الجانب : عطفا الرجل : جانباه

الظَهر : من مؤخر الكاهل إلى أدنى العجز

الخصر : وسط الإنسان فوق الورك

الجذع : جسم الإنسان ما عدا الرأس واليدين

العجز : مؤخر الجسم

الساق : ما بين الكعب والركبة

الرِّجْل : القدم. الرجل خلاف اليد.

القدم : الرِّجْل.

الأوصال : الوصل : كل عضو على حدة. الجمع أوصال.

(٢) البحث

٢-أ- المشية في الشعر العربي

سبق أن أشرنا في ١-ب إلى دلالات المشية. ومما يدل على اهتمام الشاعر العربي بتلك الدلالات أنه جعل المشية واحدة من أربع خصائص يعرف بها عقل المرء، فيقول الشاعر (١٩/٢/١٠٤):

١ - يعـــرف عـــقـل المرء في أربع
مـــشـــيـــتـــه أولـهـــا والحـــرك

٢ - ودور عـــينيـــه وألفـــاظه
بعـــدُ: عليـــهن يدور الفـلك

وكما أن الروائى أو المؤلف المسرحى يتخذ من المشية بعدا جديدا لتحديد شخصياته فكذلك يفعل الشاعر العربى، فهو يستخدم المشية فى وصفه للشخصية، مما سنحصيه فيما بعد. وهو لا يفعل هذا فحسب وإنما نجده يستخدم المشية فى أغراض الشعر الأخرى كالغزل والمدح والهجاء والفخر، كما أنه يجعل منها مؤشرا يدل على المستحسن والمستهجن منها بالنسبة لثقافة أمته.

فأما الغزل فمن أمثلته قول ابن سناء الملك (١ / ١٦٠)

٣ - وأثقلَها الحسنُ الذى قد تكاثرت
ملاحته حتى تثنَّتْ من الثقل

وقول البهاء زهير من أبيات له (٧ / ١٤٥):

٤ - فيا مَشْقَ ذاك القوا
م ويا طى ذاك الحشا

٥ - مشى لى فى خِفْيَةٍ
فيا حبذا من مشى

وقول أبى الحسن بن معبد (١٦ / ٥٤):

٦ - ومهفهف طالت ذوائبُ فرعه
كالليل فاض على الصباح المسفرِ

٧ - قصر الدلال خطاه فاعتقلت به
لى مقلة عن حبه لم تقصر

وأما عن المدح فنجد الإشارة إلى المشية الحسنة من قول الربيع بن أبى الحقيق (٢٣ / ٢١ / ١٨٣٩):

٨ - رُبَّ عِلمٍ لى لو أبصرته
حَسنُ المِشْيةِ فى الدِّرعِ الزعفْ

ومن أمثلة الذم والهجاء ما يروى من أن عبد الصمد بن المعذل نظر إلى جار له فقير رث الحال يختال فى مشيته ويخطر خطرة منكرة، فقال فيه (٢٦ / ٥ / ١٣٧):

٩ - يتمشى فى ثوب عُصْب من العُرْ
ىِ على عظم ساقه مسدول

وفى الهجاء الممزوج بالفكاهة يقول بهاء الدين زهير يصف مشية بغلة إنسان ثقيل وكأنه يهجوه (٧ / ٢٧٧):

١٠ - لك يا صديقى بغلة
ليست تساوى خردله

١١ - تمشى فتحسبها العيو
نُ على الطريق مشكله

١٢ - وتُخال مدبرة إذا
ما أقبلت مستعجله

١٣ - مقدار خطوتها الطو
يلة حين تسرع أنمله

١٤ - تهـــتـــز وهى مكانـهـــا

فـــكـــأنمـــا هـــى زلـــزلـــةْ

وتستخدم المشية فى مجال الفخر فيقول على بن جبلة يصف رجله ومَشْيها (١٤ / ٦٤):

١٥ - إذا اتسعت لم يلحقِ الذَّرُّ شأوَها

وخـامـرها دون الذراع انبـهـارُها

(الذَّر: صغار النمل. الذراع: مسافة الذراع الواحد. خامرها انبهارها: تعبت وكلَّت)

ويقول الشاعر (٢٣ / ٣٤ / ٣٠٦٠):

١٦ - ليس براعى نعـجـات عَـوْكَلِ

١٧ - أحلَّ يمشى مِـشـيـةَ المحـجَّلِ

وحتى فى مجال الرثاء نجد الفخر بمشية بعينها. فهذا هو أبو زيد القرشى يرثى ابن أخته بقصيدة طويلة يشيد فيها ببلائه فى الحرب بعد أن تخلى عنه سائر الفرسان، ويصفه بأنه رغم ذلك يمشى مشية رويدا، لا مشية من سحقه العدو فيقول (٣١ / ١٤٩، البيت ١٨):

١٨ - غـيـر مـا ناكلٍ يسـيـر رويدا

سـيـر لا مـرهق ولا مـهـدود

وفى تحديد المشية الحسنة والمشية القبيحة نجد الشاعر العربى يحث على المشية الحسنة باستخدام صيغة الفعل الأمر، كقول عدى بن زيد (٥ / ١ / ٣٤٤):

١٩ - فامش قاصدا إذا مشيت وأبصر

إن للقصيد منهجا وجسورا

وقول حسان (٢٧ / ٤ / ٣٣٦) :

٢٠ - ذروا التخاجيء وامشوا مشية سُجُحا

إن الرجال ذوو عصب وتذكير

كما نجده ينهى عن المشية القبيحة باستخدام أداة النهى كقول ابن عبد ربه فى خدمة السلطان وصحبته من أبيات له (٢٩ / ٣ / ١٥٣) :

٢١ - ولا تتبختر صيِّتَ النعل زاهيا

ولا تتصدر فى الفراش الممهد

٢ - ب - طرق معالجة الشاعر العربى للمشية

٢-ب-١- الطريقة الأولى: وصف المشية دون ذكر اللفظ المعجمى الدال عليها. من أمثلتها ما أوردناه من نماذج تحت ٢-أ، الأبيات ٣ - ١٧

٢-ب-٢- الطريقة الثانية: التشبيه.

٢-ب-٢-أ- التشبيه بمشية إنسان فى وضع أو موقف معين

يقول العباس بن الأحنف: فى وصف مشية المرأة بالهوينا، أى فى تؤدة ورفق:

٢٢ - كأنها حين تمشى فى وصائفها

تمشى على البَيْضِ أو فوقَ القواريرِ

وفى وصف المشية المتثاقلة يقول مانى المجنون (١٨ / ٣٨٣) :

٢٣ - وكـــأنهـن إذا أردن خـطـاً
يـقـلـعـن أرجـلَـهُـنَّ مـن وَحْـل

ويقول العجاج (٢٣/١٣/١٠٩٨):

٢٤ - فـقـد سـبـتنى غـيـر مـا تعـذير
٢٥ - تمشى كـمـشى الوحل المبـهـور
٢٦ - على خـبـندى قـصـب ممكور

فالوحل (بالفتح والكسر) المتلطخ بالوحل، والمبهور: المقطوع النفس من الإعياء. وقصب خبندى: ممتلىء ريان، والممكورة: المرأة ذات الساق الغليظة المستديرة.

وفى وصف المشية الآمنة تقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب ترثيه (٢٣/٨/٦٤٩):

٢٧ - تمشى النسـور إليـه وهى لاهيـة
مـشى العـذارى عليـهن الجـلابيب

ويشبه الراجز مشية الأقعس، وهو من خرج صدره ودخل ظهره، بمشية النفساء فيقول (١٢/٣/١١٤٣):

٢٨ - رب شـريب لك ذى حـسـاس
أقـعس يمشى مـشـيـة النفـاس

(انظر أيضاً «يقعس» ألفاظ رقم ١٦ البيت رقم ١٣٦).

ونجد تشبيها بمشية الهرابذة وهم يحجون إلى صنمهم فى قول جرير (٦/١٥٨):

٢٩ -يمشى بهـا كل مـوشيٍّ أكـارعُـه

مشى الهرابذ حجوا بيعة الزون[١٢]

كما نجد تشبيهها بمشية العروس في قول الشاعر (٢٣ / ٢ / ١٣١):

٣٠ - مـــرت بنا أول من أمـــوس

تميس فـينا مـشـيـة العـروس

(انظر أيضاً «تميس» ألفاظ رقم ٥)

ومشية السكران في قول الشاعر (٢٣ / ١٦ / ١٤١٠):

٣١ - قـد ادْلغَـفَّتْ وهي لا تراني[١٣]

٣٢ - إلى مـتـاعي مِـشـيـة السكرانِ

وقول أبي الطيب المتنبي (٣٢ / ٤ / ٣٠٧):

٣٣ - ما زال طرفك يجرى في دمائهم

حتى مشى بك مشى الشارب الثمل

ويصف الراجز مشية الأهوج بأنها كمشية المألوس، وهو الضعيف العقل أي المجنون الذى ذهب عقله فيقول (٢٣ / ٢ / ١٠٧):

٣٤ - يتبعن مثل العُمَّجِ المنسوسِ

٣٥ - أهوج يمشى مـشـيـة المألوس

---

(١٢) الهرابذة: المجوس الذين يقومون على بيوت النار التي للهند. وقيل هم عظماء الهند أو علماؤهم. والواحد هربذ، والزون: الصنم.

(١٣) قال الليث: الادلغفاف: مشى الرجل متسترا ليسرق شيئا. قال الأزهرى: ورواه غيره إذلغفَّ، بالذال، قال: وكأنه أصَحّ، وأنشد الأبيات بالذال (لسان العرب ١٦ / ١٤١٠، مادة «دلغف»).

ونجد مشية المخبل، وهو المشلول، مشبها به فى قول رجل من بنى العنبر فى وصف النخل (٣١ / ٥٨):

٣٦ - ترى الشارب السكران من حلباتها

إذا راح يمشى مثل مشى المخبل

وحين يصف امرؤ القيس تهاوى المرأة وتثاقلها فى مشيتها فإنه يصف تلك المشية بمشى النزيف، وهو الذى نزف دمه حتى صار لا يقدر أن يسرع فى المشى لما أصابه من الضعف، خصوصا إذا كان المكان مما يصعب السير فيه كأكثبة الرمال، فيقول (٣٣ / ٦٣):

٣٧ - وإذا هى تمشى كمشى النزيـ

ـف يصرعه بالكثيب البهر

٣٨ - برهرهة رودة رخصة

كخرعوبة البانة المنفطر

ونلاحظ فى البيت الثانى تشبيها بحركة النبات (انظر ٢-ب-٢-و).

ويشير البحترى إلى مشية الخاشع المتواضع فى قصيدة بمدح الخليفة المتوكل ويهنئه بعيد الفطر فيقول (٣ / ٢٧٩ و٢٩ / ٢ / ٢٥٩):

٣٩ - ومشيت مشية خاشع متواضع

لله لا يُزْهَى ولا يتكبر

وفى الوطء الثقيل نجد تشبيها بمشية المقيّد، إذ يقول الحارث بن وعلة الشيبانى من قصيدة يصف فيها الحرب التى خاضها مع قبيلته (٣١ / ١١٨، البيت العاشر):

٤٠ - ووطـئـنـا وطـأ عـلـى حـنـق

وطأ المقـــيَّــد نـابتِ الهـــرم

يعنى وطأ ثقيلا، ووطأ المقيد أثقل لأنه لا يحرّك يديه.

٢-ب-٢-ب- التشبيه بمشية إنسان يتصف بصفة بعينها

من أمثلته التشبيه بمشية «الأقبل» وهو من كان فى عينيه قبل، كأن ينظر إلى طرف أنفه والإقبال نظر كل من العينين على الأخرى، فيقول ساعدة بن جؤيّة يصف الضَّبُع (٢٣ / ٣٤ / ٣٠١٤ و ٣٠٢١):

٤١ - كـمـشـى الأقـبـل الســارى عليــه

عِـفـاءٌ كـالعـبـاءة عَـفْـشَـلِيلُ(١٤)

ونجد تشبيها بمشية «الأهدأ» وهو الأحدب، فى قصيدة لأبى النجم العجلى يتحدث فيها عما اعتراه من آيات الكبر فيقول (٥ / ٣٢٤، ٣٢٩ البيت الخامس):

٤٢ - حـتى إذا بَعْـدَ الـسـخَّـام الأفـرع

يمشى كـــمـــشـى الأهدأ المكنع(١٥)

فـهـو يقـول: يمشى أبو النجم بعد الـشـبـاب كـمـا يمشى الأحـدب المتقبض.

---

(١٤) الجوهرى: العفشليل: الرجل الجافى الغليظ والكساء الغليظ والعِفاء بالمدّ والكسر: ما كثر من الوبر والريش.

(١٥) جاء ذكر الأهدأ أيضاً فى البيت رقم ٨٨ .

كذلك نجد تشبيها بالرجل «الأصور» وهو البين الصور، أى مائل الجسم وذلك فى قول أبى كبير (٢٣ / ٣ / ٢٠٨):

٤٣ - ثم انصرفتُ ولا أَبُثُّكَ حيبتى

رَعِشَ البَنانِ أَطِيشُ مَشْىَ الأصْوَرِ

ونجد تشبيها بمشية الجنيب، ويقال رجل جنيب: كأنه يمشى فى جانب متعففا. أنشد ابن الأعرابى (٢٣ / ٨ / ٦٩١).

٤٤ - ربَا الجوعُ فى أُونَيْه حتى كأنَّهُ

جَنِيبُ بِهِ إنَّ الجَنِيبَ جَنِيبُ

أى أنه جاع حتى كأنه يمشى فى جانب متعقفاً.

وتُشَبَّه المشية المتمايلة، التى يتمايل فيها الماشى كأنما يُجْتَذَبُ مرة يمنةً ومرة يسرةً، بمشية المجنون: قال الشاعر (٢٣ / ١٤ / ١٢٢٣):

٤٥ - أقبلتْ تَنْفَضُ الخَلاءَ بعينيْـ

ـهَا وتمشى تَخَلُّجَ المَجْنونِ

ومن الطريف أننا نجد أن الشاعر العربى لا يقتصر فى هذا المجال على مشية الإنسان، وإنما نراه يجعل مشية الحيوان مشبها، ومشية الإنسان مشبها به، على نقيض ما أوردناه آنفا. مثال ذلك قول عمارة بن صفوان الحارث من قصيدة يصف فيها ناقته، ويشبه مشيتها بمشية المرأة الخرقاء التى مال خمارها وشمر ذيل بردها (٣١ / ٥٦، البيت الثالث):

٤٦ - مشت مشية الخرقاء مال خمارها

وَشُمِّرَ عنها ذيلُ بردٍ ومنطق

وقول عمر بن لجاء يشبّه مشية الناقة بمشية المرأة العانس التى تتبختر (٢٣/٧/٣٥٧) :

٤٧ - تمشى إلى رِواءِ عــاطناتهــا

٤٨ - تَجَــبُّسَ العــانسِ فى رَيْطاتهــا

قال أبو عبيد : تجبس فى مشيه تجبُّساً إذا تبختر .

وقول عمرو بن عقيل ين الحجاج الهجيمى من قصيدة يشبه مشية القطا بمشية فتاة مسرعة (٢٢/٣١) :

٤٩ - تمشى كمشى فتاة الحى مسرعة

جــذارِ قــومٍ إلى ســتْــرٍ يواريهــا

وقول المخبل السعدى من قصيدة، يشبه مشية البقر بمشية النبطيين عند الحج (٢٠٢/٣٠) :

٥٠ - تمشى به عين النُعــاج كــأنهــا

نبــيط توافى الحجَّ حــانتْ منازِلُهْ

والعين (بكسر العين) العظام العيون .

ويشبه الشماخ مشية بقر الوحش فى سواد قوائمها وبياض أبدانها بمشية رجال بيض قد لبسوا خفافا سودا فيقول (١٤٦٣/١٧/٢٢) :

٥١ - ودوية مَــغْــرٍ تمشى نعــاجــهــا

كمشى النصارى فى خفاف الأرندج

الأرندج والبرندج : الجلد الأسود وتعمل منه الخفاف ، والدوية : المفازة

كما نجد أن ذا الرمة يشبه الثور وهو راجع من غدائه من المرعى وقت الغداء إذا ارتفع النهار بمشية الماضى فى أمره المسرول، فيقول (٢٢/٢٩/٢٥٦٠، ٢٣/١٩/٢١٠):

٥٢ - ترى الثورَ يمشي راجعاً من ضحائه
بها مِثْلَ مشي الهبرزيِّ المُسَرْوَلِ

ويشبه الشاعر مشية راحلته بمشية الفاجرة من النساء فيقول (٢٢/١٣/١١٣٧):

٥٣ - تمشى أمام العيس وهى فيها
٥٤ - مشىَ الخريعِ ترَكَتْ بنيها

٢-ب-٢-جـ- التشبيه بمشية الحيوان

أما عن التشبيه بمشية الحيوان فمن أمثلته التشبيه بمشية الحُباب، وهى الحية كقول ابن أبى ربيعة (١٢/٣/٩٥٦):

٥٥ - وخفّض عنى الصّوتُ أقبلتُ مِشية الـ
ـحُباب وَرُكْنِى خِيفةَ القومِ أَزْوَرُ

وقول حمد بن يحيى النحوى يصف امرأة تتثنّى فى مشيتها (٢٠/١٦/٨٢):

٥٦ - مُنَعَّمَةٌ يحارُ الطرفُ فيها
كأنَّ حديثها سكرُ الشبابِ
٥٧ - من المتصديات لغير سوء
تسيل إذا مشت سَيْلَ الحُباب

وقول عمر بن أبي ربيعة من قصيدة (٢٩ / ٢ / ١٤٢) :

٥٨ - فارجحنَّتْ في حُسْنِ خَلْقٍ عميم

تتهـادى في مـشيـهـا كـالحُبـاب

وقـول مطيع بن إياس (٢٥ / ٢ / ٤٥١) وقـد غناه حكم الوادي للوليد بن زيد (٢٥ / ٢ / ٤٥١) :

٥٩ - إكـليـلـهـــا ألـوان

ووجـــهـــا فـــتّـــان

٦٠ - وخـــالـهـــا فـــريـد

ولـيـس لـه جـــيـــران

٦١ - إذا مـــشــت تـثـنـت

كـــأنـهـــا ثـعـــبـــان

ونجد صخر الغي يشبه مشيته على رِسْله دون أن يسرع حين تهب الريح الباردة فيقشعر وينقبض بمشية السبنتى (وهو النمر) وكأنه في مشيته تلك نمر يتلمس خطاه في ليلة باردة فيقول (١٥ / ٢٧٨) :

٦٢ - ومـــــاءٍ وردتُ عـلـى زورةٍ

كـمشي السبنتى براح الشفيفا

ومثله قول أبي المثلم لصخر هذا (١٥ / ٢٧٨) :

٦٣ - يا صخر ثم استقى ثم استمر كما

يمشي السبنتى سرَوبٌ ظَهْرُهُ خَضِلُ

ويشبه الشاعر مشية الشر والهجوم والغضب بمشية الليث الغضبان فيقول (٣١ / ٧١) :

٦٤ - فلمـــا صـــرَّحَ الشَّـ
رُ فـــأمـــسى وهـو عـــريانُ

٦٥ - مـــشـــينا مـــشـــيـــة الليـ
ث غـــدا والليث غـــضـــبـــانُ

وفي ذم المشية المختالة نجد تشبيها بمشية الفحل، فتقول الشموس عميرة بنت غفار الجديسية من قصيدة تحرض قومها على عملاق الملك (٥/٢/٢٣٨، ٢٦/٥/٧٥):

٦٦ - فبعدا وسحقا للذى ليس دافعا
ويختال: يمشى بيننا مشية الفحل

ونجد تشبيها بمشية الجمال فى قول كعب بن زهير من قصيدة (٢٩٣٠/٦٩):

٦٧ - يمشون مشى الجمالِ الزُّهْرِ يعصمهم
ضـرب إذا عـرَّدَ السـودُ التنابيلُ

ومن جهة أخرى تشبه المشية السريعة بإرقال الجمال وهو سرعة سيرها فيقول النابغة الذبيانى (٣٠/٢/٢٩):

٦٨ - إذا استنزلوا عنهن للطعن أرقلوا
إلى الموت إرقالَ الجِمالِ المصاعبِ

ونجد تشبيها بمشى الظباء قول سحيم عبد بنى الحسحاس (٨/٥٨):

٦٩ - أبصـرتهـا تميل كـالوسنان

من الظبـاء الخُـرَّدِ الحِسانِ

٧٠ - تمشى بمثل القـدح الجيـشـانى

٢-ب-٢-د- التشبيه بمشية حيوان فى وضع معين أو يتصف بصفة بعينها

يشبه صخر الغى المشية المتثاقلة بمشى جمال الحيرة، وكان صخر خرج هو وجماعة من أصحابه إلى بعض متوجَهاتهم فصادفوا فى طريقهم بنى المصطلق فهرب أصحابه فصاح بهم وهو يقول (٣٢٧٤/٣٦/٢٣):

٧١ - يا قومُ، ليستَ فيهمُ غفيَرهْ.

٧٢ - فامشوا كما تمشى جِمالُ الحيرَهْ.

يقول صاحب اللسان فى شرح البيتين: يقول: لا يغفرون ذنب أحد منكم ان ظفروا به، فامشوا كما تمشى جمال الحيرة.

أى تثاقلوا فى سيركم ولا تخِفُّوه.

وخصَّ جمال الحيرة لأنها كانت تحمل الأثقال، أى مانعوا عن أنفسكم ولا تهربوا.

ونجد تشبيها بمشية المهار وهى تتقى الوحل فيقول الشاعر (٢١٤/٢٧):

٧٣ - يبدحن فى أسوق خُرسٍ خَلاخِلُها

مشىَ المهارِ بماء تتقى الوَحَلا

ونرى ابن برى يشبه المشية التى بها غمز وعثار بمشية الرهيص، وهى الدابة التى يذوى باطن حافرها من حجر تطؤه، فيقول (٢٣/٥/٣٥٠):

٧٤ - بيضاء تمشى مشية الرهيص

ويشبه الشاعر مشية امرأة من العواهج (وهم قوم من العرب) بمشية العشراء الفاسج، وهى الناقة التى تمشى تفرج بين رجليها وقد مضى لحملها عشرة أشهر أو ثمانية، أو هى كالنفساء من النساء فيقول (٢٣/٣٥/٣١٤٨):

٧٥ - يا رب بيضاء من العواهج

٧٦ - شرأبة اللبن العماهج

٧٧ - تمشى كمشى العُشَراءِ الفاسج

قال ابن الأعرابى: العماهج: الألبان الجامدة، وقال الليث: العماهج اللبن الخاثر من ألبان الإبل.

ونجد الأفوه الأودى يشبه بمشية البعير الرعيس، والرعس: هز الرأس فى السير، وناقة راعسة، تهز رأسها فى سيرها، وبعير راعس ورعيس كذلك والرعسان: تحريك الرأس ورجفانه من الكبر: يقول الأفوه الأودى (٢٣/١٩/١٦٧٠):

٧٨ - يمشى خلال الإبل مستسلما
فى قدِّه مشى البعير الرعيس

ونجد وصفا لمشية الألد، وهو الرجل العظيم الخلق، بتشبيهها بمشية

الأبَدّ، وهو الفرس البعيد ما بين الرجلين، وذلك فى قول الشاعر (٢٧ / ١ / ١٧٦):

٧٩ - ألدُّ يمشَىْ مشـيـة الأبدُّ.

٢-ب-٢-هـ- التشبيه بمشية الطيور

أما التشبيه بمشية الطيور فنجد أن الشعراء يشبهون المشية المقاربة الخطا بمشية القطاة، وتوصف مشية المرأة بصفة خاصة بمشية القطاة لتقارب الخطو، فيقول الشاعر (٢٣ / ٢٥):

٨٠ - يتـمـشين كـمـا تمـ

ـشى قطا أو بقـرات

ويقول أبو العلاء المعرى (١٢ / ٥ / ١٩٩٦، الدرعية الثامنة والعشرون، البيت الثامن):

٨١ - قصار الخطو يدرمن أو مشية القطا

فكيف إذا ما سِرْنَ فى الحلق الدُّرْمِ

يقول التبريزى فى شرحه للبيت: يدرمن من الدّرمان، وهو شبه العرج، أو يمشين مشية القطا، أى قصار الخُطَى غير لابسات الدروع فكيف إذا لبسنها. والدّرم جمع درماء وهى التى لا حجم لها.

ويقول جِرأن العَوْد (١٢ / ٥ / ١٩٩٦):

٨٢ - ولما رأيْن الصُّبح بادرْنَ ضوءَهُ

رسيم قطا البطحاء أو هُنَّ أَقْطَفُ

ويقول المنخّل بن الحارث اليشكرى (١٢ / ٥ / ١٩٩٦):

٨٣ - فـدفـعـتُـهـا فـتـدافـعتْ
مَـــشْىَ الـقـطـاةِ إلى الـغَـــديرِ

ويقـول سحـيم عـبـد بنـى الحسحاس من قصـيدة (٨ / ٣٥ البيت الرابع) :

٨٤ - وماشيـةٍ مَـشْىَ القطاة اتَّبعْتُـها
من السِّتْـر نخشى أهلهـا أن تكلَّمـا

ويقول الكميت (١٢ / ٥ / ١٩٩٦) :

٨٥ - يمشين مَـــشْىَ قطا البطاح تأوُّداً
قُبُّ البطونِ رواجحَ الأكـــفـــالِ

كذلك تُشبَّه المشية المتقاربة الخطو بمشية النعام، كقول أبى الفتح البستى الكاتب من قصيدة له (٣٤ / ٨ / ٦٧٥) :

٨٦ - ثم انـثَنَـتْ مَـــشْلَ المهَى
وتبـعـتُـهـا رتكَ النَّعـامِ(١٦)

فالرتك هنا مقاربة الخطو

كذلك نجد تشبيها بمشية الظليم وهو ذكر النعام فى قول عمر بن لجأ (٢٣ / ١٢ / ١٠٤٦) :

٨٧ - حَــوَّزها من بُرَقِ الغَـــمـيم
٨٨ - أهدأ يمشى مـشـيـة الظليم

---

(١٦) جاء فى صدر هذا البيت تشبيه المتثنية بحيوان هو المهى، مما يمكن إدراجه أيضا تحت ٢-ب-٢-ج.

(انظر البيت رقم ٤٢ حيث ورد لفظ «الأهدأ»).

ومن الطيور التى تشبه بمشيتها أيضاً الغراب. قال خلف الأحمر يهجو العتبى والفيض بن عبد الحميد (٦/ ٢١٤، ٣٣١)

٨٩ - لنا صاحبٌ مولعٌ بالخلاف

كثير الخطاء قليلُ الصواب

٩٠ - ألجُّ لَجَاجاً من الخُنْفساءْ

وأزْهَى إذا ما مَشَى من غراب

قال الجوهرى: قلت لأعرابى من بنى سليم: ما معنى زها الرجل؟ قال: أعجب بنفسه.

٢-ب-٢-و-التشبيه بحركة النبات

مما يشبه به من النبات أغصان الشجر، وكذلك النخل، فالمشية المتثنية المتكسرة تشبَّه بتثنى الغصن، كقول البحترى فى الغزل (٢/ ٦٣):

٩١ - لست أنساه بادياً من بعيد

يتثنىَّ تَثَنِّىَ الغُصْنِ غَضَّا

وتشبه المشية اللينة بالأود، فيقول رجل من قيس (٢٣/ ٣٦/ ٣٢٧٣):

٩٢ - يحملن سربا غطى فيه الشباب معاً

واخطأته عيون الجن والحسدُ

٩٣ - ساجى العيون غضيض الطرف تحسبه

يوما إذا ما مشى فى لينهِ أوَدُ

ويشبه ابن مقبل المشية باهتزاز العيدان، وهى النخل الطوال، فيقول (٢٣/٣٢/٢٨٤٤):

٩٤ - يهززن للمشى أوصالا مُنعَّمةً

هز الجنوب ضُحى عيدانَ يبرينا

٢-ب-٢-ز- التشبية بظواهر الطبيعة

ويشبه الأعشى المشية الوئيدة التى لا ريث فيها ولا عجل بمر السحاب فيقول (١/١٦١ و ٢٠/١٩):

٩٥ - كأن مشيتها من بيت جارتها

مر السحاب لا ريث ولا عجل[١٧]

٢-ب-٢-ح- التشبيه بالجماد

وتشبه المشية المهتزة أيضاً باهتزاز الرماح التى تحركها الريح وتميل بها، كقول الشاعر (٢٣/٣٢/٢٨٧٢):

٩٦ - مشين كما اهتزت رماحٌ تسفَّهتْ

أعاليها مرُّ الرياحِ النواسمِ

٢-ب-٢-ط- التشبيه برسم حروف الكتابة

ونجد تشبيها للمشية برسم الحروف فى قول الشاعر يصف المشية غير المستقيمة (٢٨/٣/٣٥٧):

٩٧ - أقبلتُ من عند زياد كالخَرِفْ

تخطُّ رِجْلاى بخطٍّ مختلفْ

٩٨ - تكتبان فى الطريق لام ألف

---

(١٧) هذا البيت يلى البيت رقم ١٢٥ .

٢-ب-٣ الطريقة الثالثة: حكاية صوت المشية

أما عن الطريقة الثالثة وهى التى يعمد فيها الشاعر إلى حكاية صوت المشية دون ذكر اللفظ الدال عليها فمن أمثلتها ما أنشده ابن الأعرابى (٢٤ / ١٢ / ٣١٧):

٩٩ - ان زرته تجده عَكًّ وَكًّا
مشيته فى الدار هاك ركًّا[١٨]

وهاك ركّ، حكاية تبختره

٢-ب-٤ الطريقة الرابعة

أما الطريقة الرابعة فهى أن يصف الشاعر المشية باللفظ المعجمى الدال عليها.

وبدراسة هذه الألفاظ أمكن تحديد مقومات المشية ودرجاتها ومصاحباتها.

٢-جـ- مقومات المشية ودرجاتها ومصاحباتها

سبق أن أوضحنا هذا كله فى منهج البحث (انظر - ١- ى) ونفصّل الآن كلا على حدة.

٢-ج١-١-الخطو

(السرعة) ٢-ج١- أبطىء (انظر أيضا ألفاظ رقم ٦٤-٦٦)

١- تزابى : مشى مشية فيها بطء. قال رؤبة (٢٣ / ١٥ / ١٣١٥):

١٠٠ - إذا تَزابَى مِشْيَةً أزائِبَا

---

(١٨) ورد فى لسان العرب (٢٢ / ٣٤ / ٣٠٥٩) «إزرته» بدل «إن زرته» ويقول الشارح: وقولهم ائتزر فلان ازره عكَ وكَ، وازرة عكىَ، وهو أن يسبل طرفى إزاره ويضم سائره.

١٠١ - سـمـعتَ من أصـواتـهـا دبـادِبا

ويلاحظ أن لفظ «دبادبا» هو حكاية صوت المشية كما جاء بيانه فى ٢-ب-٣ .

٢ - رويد: الرود والرؤد المهلة فى الشىء. وفلان يمشى على رود، أى على مهل. قال الشاعر (٢٣ / ٢١ / ١٨٢٦):

١٠٢ - وسِـرْتُ المَطِيَّـةَ مَـوْدوعَـةً
تُضَـحِّى رُوَيْداً وتمشى زَرِيفـا

تُضَحى: تمشى على هينتها.

يقول: لقد كبرت وصار مشيي رويدا، وإنما شدة السير وعَجْرِفيَّتُهُ للشباب، والرَّجُلُ فى ذلك كالناقة.

والزَّرفُ: الإسراع. والزرَّافُ: السريع.
وأَزْرَفَ فى المشى: أسرع

قال الجموح الظفرى (٢٣ / ٢٠ / ١٧٧٣)

١٠٣ - تكاد لا تثْلِمُ البطحاءَ وطأتُها
كـأنهـا ثَمِلٌ يمشى على رُود[١٩]

وتصغيره رُوَيْد. أبو عبيد عن أصحابه: تكبير رُوَيْد رَوْدٌ. وتقول منه أَرْوِدْ فى السير إرواداً ومُرْوَداً، أى ارفُقْ.

وقال الشاعر (٢٣ / ٤ / ٣٠٨):

(١٩) هذا البيت يمكن إدراجه أيضا تحت ٢-ب-٢-أ، حيث التشبيه بمشية إنسان فى وضع

١٠٤ - ليلة أمــشى على مُــخــاطَرَةٍ

مــشــياً رُوَيْداً كــمــشْــيــةِ البَـعِجِ[٢٠]

رجل بعج (بالفتح والكسر) ضعيف كأنه مبعوج البطن من ضعف مشيته.

٢-جـــ-١-أ-١- بطىء مع تمايل وعجب بالنفس (انظر أيضاً ألفاظ رقم ٦٧-٧٨).

٣ - أخطر الخاطر : المتبختر. يقال خطر يخطر إذا تبختر. قال أبو نواس في معرض التحسر على الشباب (١٣ / ٨٩):

١٠٥ - كــأن الشــبــابَ مطيــةُ الجــهلِ

ومُــحَــسِّنُ الضــحكاتِ والهــزلِ

١٠٦ - كــأن الجـــمـــال إذا ارتديت به

ومــشـــيــت أخطر صـــيِّتَ النَّعلِ

وقال البهاء زهير (١٧ / ١٣٢):

١٠٧ - مــــالى على الغبن قُـــدْرَهْ

وانـت قـــــــد زدت غــــــــرَّه

١٠٨ - تمشى لتظهـــر عـــجـــبــا

إذا مـــــــشـــــــيــت وخَــطْرَهْ

وقال عبـد الله بن العبـاس وكـان أمره الواثق أن يصنع هزجـا فقـال أبيات منها (٢٦ / ٥ / ٣٢٤)

(٢٠) يمكن إدراج هذا البيت أيضاً تحت ٢-ب-٢-ب حيث التشبيه بمشية إنسان يتصف بصفة بعينها.

١٠٩ - زارني يخطر في مـشـيـتـه

حـــوله من نور خـــدَّيه قَـــبَسْ

٤ - بختري: بختر بخترة وتبختر: مشى مشية المتكبر المعجب بنفسه. وفي حديث الحجاج لما دخل عليه يزيد بن المهلب أسيرا فقال الحجاج (٢٣/٣/٣١٩):

١١٠ - جميل المحيا بختري إذا مشى

ويقول ابن عبد ربه في خدمة السلطان وصحبته من أبيات له (١٩/٣/١٥٢):

١١١- ولا تتبخْتَرْ صَيِّتَ النعلِ زاهيا

ولا تتصدر في الفراش الممهَّدِ(٢١)

٥ - تميس: الميس مشية فيها تمايل واختيال، كقول العشار (وهو ما سبق أن أوردناه تحت رقم (٣) (٢٣/٢/١٣١)

١١٢ - مـــرَّتْ بنـا أوّلَ مِنْ أُمُـــوسِ

تَميسُ فِـيـنا مِـشْـيـةَ العـروسِ

أُموس: جمع أمس. قال الجوهري: ولا يَصغَّر أمس كما لا يصغَّر غد والبارحة وكيف وأين ومتى وأي وما وعند وأسماء الشهور والأسبوع غير الجمعة. قال ابن بَرِّيّ: الذي حكاه الجوهري في هذا صحيح إلا قوله غير الجمعة، لأن الجمعة عند سيبويه مثل سائر أيام الأسبوع لا يجوز أن يُصَغَّر.

(٢١) سبق ورود هذا البيت تحت رقم ٢١ ولذلك لم نعطه رقما هنا.

٦ - تهادى : قال سحيم عبد بنى الحسحاس من قصيدة (٨/ ١٩) :

١١٣ - ألِكْنى إليها عُمْرَكَ الله يا فتى
بآية ما جاءت إلينا تهاديا[٢٢]

١١٤ - تهادى سيل فى أباطح سهلة
إذا ما علا صمدا تفرع واديا

وقال الشاعر (٢٣ / ٢١ / ١٨٨٨) :

١١٥ - ومشيهن بالكثيب مَوْرُ
كما تهادى الفتياتُ الزُّوْرُ[٢٣]

وقال الشاعر أيضاً (٢٤ / ١٤ / ٢١٩) :

١١٦ - قامت تهادى مشيها الهِرْكَلا
بين فناء البيت والمُصَلَّى

وحكى ابن برى عن قطرب : الهركلة : المشى الحسن .

٧ - الجيض : (بالكسر والفتح المشدد) قال أبو عمرو : المشية الجيض فيها اختيال وجاض فى مشيته : تبختر وهى الجِيَض، بفتح الياء وهي مشية يختال فيها صاحبها وقال رؤبة (٢٣ / ٩ / ٧٣٩) :

١١٧ - من بعد جذبى المشية الجيَضَّى

---

(٢٢) ألكنى ، أى أبلغها عنى رسالة ، والمألكة (بضم اللام وفتحها) : الرسالة ، وهي الألوك .

(٢٣) ورد هذا البيت فى معجم مقاييس اللغة (٢٣ / ٣ / ٣٧) على النحو التالى :

مشيهن بالخبيث المور كما تهاوى الفتيات الرور

والخبيب مصغر الخب بالضم ، وهو الغامض من الأرض

١١٨ - فـقـد أُفـدِّى مـشـيـةً مُنْقَـضَّـا

٨ - الخـوزرى (بالفـتح والسكون والفـتح) الخـوزرى والخـيـزرى والخيزلى والخوزلى: مشية فيها ظَلع أو تفكُّك أو تبختر.

قال عروة بن الورد (٢٣/١٣/١١٤٨):

١١٩ - والناشئات الماشيات الخَوْزَرَى

١٢٠ - كعُنُقِ الآرام أوْفَى أو صَرَى[٢٤]

٩ - ذالت : مـاسـت وتبـخـتـرت - قـال طرفـة بن العـبـد (٣٠/٢/٤١):

١٢١ - فذالت كما ذالت وليدة مجلس

ترى ربهـا أذيال سـحل ممدد

١٠ - السبطرى : (بالكسر والفتح والسكون) الانبساط فى المشى والسبطرى: مشية التبختر قال العجاج (٢٣/٢٢/١٩٢٤):

١٢٢ - يمشى السِّبَطْرَى مِشية التبختُرِ

١١ - مياحة : ماح فى مشيته يميح ميْحاً وميحوحةً: تبختر، وهو ضـرب حسن من المشى فى رَهْوَجـةٍ حَسَنَةٍ، وهو مـشى كـمـشى البطَّة، وامرأة ميَّاحة؛ قال العجاج (٢٣/٣٤/٣٠٩٦، ٤٨/٤/٤٣٠٤):

١٢٣ - مـيَّاحـةٌ تميـحَ مـشـيـاً رَهْوَجـا

١٢٤ - تدافعُ الســيل إذا تعـمَّـجـا

(٢٤) معنى أوْفَى: أشرف، وصَرَى: رفع رأسه.

١٢ - هِرْكَوْلَة : الهَرْكلة : ضرب من المشى فيه اختيال وبطء (انظر رقم ١١٦).

والهِركَولة : الجارية الضخمة المرتجّة الإرداف (٢٣ / ٥١ / ٤٦٥٦)

قال الشاعر (٢٣ / ٢٠ / ١٧٥٦) :

١٢٥ - حُـيِّـيتِ من هِرْكَـوْلَةٍ ضِناك

١٢٦ - قامت تهز المشى فى ارْتِهاك[٢٥]

١٣ - الهوينى : الهوينى تصغير هونى مؤنث أهون (وقد جاء رسمها فى بعض الأبيات بالياء وبعضها الآخر بالألف) الاختيال والتبختر وهى مشية مستحسنة بالنسبة للمرأة، قال أعشى قيس (١٧ / ١٠٤، ٣ / ٢ / ٣٢) :

١٢٧ - غراء فرعاء مصقول عوارضها

تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوجل[٢٦]

يقول الشارح : الوجى : الذى يشتكى حافره ولم يجف بعد، فيكون مشيه متثاقلا فكيف إذا كان وحلا؟ أى يمشى فى الوحل.

يعنى أن هذه الجارية لسمنها وتدللها تمشى متمهلة متمايلة.

وأنشد أبو الحسن على بن عبد العزيز الأعرابى (١٩ / ٤ / ٤٨) :

---

(٢٥) ورد هذان البيتان تحت رقمى ١٩١ - ١٩٢ مع لفظ آخر هو «ارتهاك»، ألفاظ رقم ٥١ .

(٢٦) هذا البيت يسبق البيت رقم ٩٥ . ويمكن إدراجه تحت ٢-ب ٢٨-د، حيث التشبيه بمشية حيوان فى وضع معين.

١٢٨ - جــارية فى ســفــوان دارها

تمشى الهـوينا مـائلا خـمـارها[٢٧]

وقـال ربيـعـة الرقى من قـصـيـدة يـصف مـشـيـة «ليلى» وأترابهـا (١٨/ ١٦٩):

١٢٩ - فـأقـبلن من شـتى ثلاثا وأربعـا

وثـنـتـين يمشـين الهـــــوينـا تـأوّدا

وقال من قصيدة يتغزل فى حبيبته «سعاد» (١٨ / ١٦٨، البيت ٣٢):

١٣٠ - مرتجة الردف مهضوم شواكلها

تمشى الهوينا كمشى الشارب الثلم[٢٨]

وفى هذا المعنى أيضاً يقول جرير من قصيدة (٣٠ / ١٠٨ - ١٠٩، البيت ١٦):

١٣١ - عطر الثيـاب من العبيـر مذيل

يمشى الهـوينـا مـشـيــة السكران

وقال ابن خفاجة الأندلسى من أبيات (٣ / ٣٤٢):

١٣٢ - يمشى الهــوينى نخــوة ولربما

أطرتـه طورا نـشـــوة وشـــبــــاب

---

(٢٧) قيل: إن هذا البيت لنافع بن لقيط وقيل هو لمنظور بن مرثد الأسدى. وقد ورد فى لسان العرب (٢٢/٢٣/ ٢٠٣٥ و٢٢/٣٣/ ٢٩٦٩) بلفظ «بسـفـوان» بدل «فى سـفـوان» و«سافا» بدل «مائلا».

(٢٨) الشـواكل: الخـواطر. ثلم ثلمـا وأثلم: حـدث فـيـه خلل. ويلاحظ أن هذا البـيـت (رقم ١٢٨) والبيت الذى يليـه (رقم ١٢٩) يمكن أيضـا إدراجهـمـا تحت ٢-ب-٢٠-أ حـيـث التشبيه بمشية إنسان فى وضع معين.

وقال البولاني (٢٣ / ١٠ / ٨٥٤) :

١٣٣ - لما رأت أن زُوِّجَتْ حَـزَنْبَـلا

ذا شَـيْـبـة يمشى الهُـوَيْنا حَـوْقَـلا

الحزنبل من الرجال : القصير الموثق الخلق، وقيل هو القصير فقط.

٢-جـ-١-أ-٢ بطيء مع تمايل وعجب بالنفس وغلظ وقصر قامة

١٤ - زَوَّنك : (بالفتح وتشديد الواو) الزونك من الرجال القصير الحياك فى مشيته (انظر «حيكان» ألفاظ رقم ٧٦) وقال ابن الأعرابى : هو المختال فى مشيته الرافع نفسه فوق قدرها الناظر فى عطفَيْه، الرائى أنّ عنده خيرا وليس عنده ذلك وأنشد (٢٣ / ٢١ / ١٨٧٣) :

١٣٤ - تَرْكَ النساءِ العاجِزَ الزَّوَنَّكا

ورجل زونْك إذا كان غليظا إلى القصر

قال منظور الدبيرى (٢٣ / ٢١ / ١٨٧٣)

١٣٥ - وبعلَهـــا زونَّكٌ زَوَنْزَى

يخْصِف إن فُزِّعَ بالضَّبَغْطَى[٢٩]

٢-جـ-١-أ-٣- بطيء مع تمايل وعجب بالنفس وغلظ وضخامة

١٥ - الجوّاظ : الجوّاظ : الكثير اللحم الجافى الغليظ المختال فى مشيته وفى نوادر العرب رجل جياظ : سمين سمج المشية، قال رؤبة (٢٣ / ٩ / ٧٢٧)

---

(٢٩) ورد لفظ «زوجها» بدل «بعلها» فى لسان العرب (٢٢ / ٢١ / ١٨٩٠ ، ١٨٩٩).
والضبغطى شيء يفزع به الأطفال.

١٣٦ - وسيفُ غـيّـاظٍ لهم غَـيَّـاظَا

١٣٧ - يعلو به ذو العَـضَلِ الجـوّاظَا

٢-جـ-١-أ-٤- بطيء مع تمايل وعجب بالنفس ورفع اليدين ووضعهما

انظر ألفاظ رقم ٧٩ «خزف».

٢-جـ-١-أ-٥- بطيء مع تمايل وعجب بالنفس وتقليب القدمين

انظر ألفاظ رقم ٨٠ «خندقة».

٢-جـ-١-أ-٦- بطيء مع تقاعس وكبر السن

أنشد ابن الأعرابي في وصف الكبر (٣١ / ١٥٦)

١٦ - يقعس...

١٣٨ - ورأين شـيـخـا قـد تحنى صلبـه

يمشي فـيـقعس أو يـكـبّ فـيـعـثـر[٣٠]

قعس الرجل: برز صدره ودخل ظهره فيكون صدره كصدر الحمامة. والشاعر يصف مشية الشيخ بأنه حين يقيم صلبه يتقاعس كاهله.

انظر «البزخ» ألفاظ رقم ٩٠

٢-جـ-١-أ-٧- بطيء في غضب

انظر ألفاظ رقم ٨١ «حظل»

٢-جـ-١-أ-٨- بطيء مع شدة الوطء بإحدى الرجلين

١٧ - تعـرج : العـرج (بالفـتـح) والعـرجـة (بضـم العـين

(٣٠) ورد في الحماسة «ظهره» بدل «صلبه» وأيضاً «فيقعس» أو يكب (مبنى للمجهول) موضع «فيقعس» أو يكب.

وسكون الراء): الظَّلَع. وقد عرج يعرج عَرَجَاناً: مشى مِشية الأعرج. وأعْرج الرجلَ: جعله أعرج. قال الشّماخ (٢٣/ ٣٢/ ٢٨٦٩):

١٣٩ - فبتُّ كأنى مُتَّقٍ رأسَ حَيَّةٍ
لحاجتها إن تُخْطئ النَّفْسَ تُعْرِجِ

١٨ - حظلان: الحظلان عرج الرجل: قال المرّار (٢٣/ ١٠/ ٨٩٠ و ١١/ ٩٢٠):

١٤٠ - وحشوتُ الغيظَ فى أضلاعه
فَهْوَ يمشى حَظَلاناً كالنَّقِرْ

وقال الشاعر (٢٣/ ١١/ ٩٢٠ و ١٠/ ٨٩٠):

١٤١ - فظل كأنه شاة رَمِيٌّ
خفيف المشى يخطل مستكينا

انظر أيضاً «حظل» ألفاظ رقم ١٨

١٩ - خزعلة خزعل فى مشيته أى عرج وخزعل الماشى: نفض رِجْلَه: قال الشاعر (٢٣/ ١٣/ ١١٥٠):

١٤٢ - متى أُرِدْ شَدَّتها تُخَزْعِلِ
١٤٣ - خَزْعَلَة الضُّبْعان بين الأرْمُلِ

٢٠ - ظلع ظلع الرجل والدابة فى مشيه يظلعُ ظَلْعا: عرج وغمز فى مَشْيه. قال مدركُ بن حصن (٢٣/ ٣١/ ٢٧٥٠)

١٤٤ - من المِلْح لا تدرى أرِجْلٌ شمالُها
بها الظَّلعُ لما هَرْوَلَتْ أم يمينُها

وقال كثير (٢٣ / ٣١ / ٢٧٥٠)

١٤٥ - وكنتُ كذات الظَّلع لما تحاملَتْ
على ظَلْعِهـا يومَ العِشـارِ استـقَلَّتِ

٢١ - يَدْرِمْنَ : مِنَ الدّرمان وهو شبه العرج. قال أبو العلاء المعرى من درعيته الثامنة والعشرين (١٢ / ٥ / ١٩٩٦، البيت الثامن) :

١٤٦ - قِصارُ الخُطا يَدْرِمْنَ أو مِشْيَةَ القَطَا
فكيف إذا ما سِرْنَ فى الحلَقِ الدُّرْمِ[٣١]

٢-جـ-١-أ-٩- بطىء مع شدة الوطء على إحدى الرجلين ورفع الأخرى

انظر «عشز» ألفاظ رقم ٨٢

٢-جـ١-أ-١٠- بطىء مع القفز على الرجل أو الرجلين

٢٢ - الحجلين : حَجَل الرجل حَجْلاً وحَجَلاناً رَفَعَ رِجْلاً ومشى متريثا. حجل المقيد قفز على الرجلين معا.

قال الأزهرى (٢٣ / ٩ / ٧٧٨) : الإنسان إذا رفع رِجْلاً وتريَّث فى مشيه على رِجْلٍ فقد حَجَل.. وقال : والحَجلاَن مشية المقيَّد

وحِجْلاَ القَيْد : حلقتاه.

قال عدى بن زيد العبادى (٢٣ / ٩ / ٧٨٨) :

١٤٧ -أعاذلَ قد لاقيتُ ما يزعُ الفتَى
وطابقتُ فى الحِجْلَيْنِ مَشْيَ المقيَّـدِ

---

(٣١) هذا البيت يمكن أن يدرج أيضا تحت ٢-ب-٢-هـ حيث التشبيه بمشية الطيور، وتحت ٢-جـ-١-هـ (متقارب).

وقال الشاعر (٢٣ / ٣٤ / ٣٠٦٠) وهو ما سبق أن أوردناه تحت رقمي ١٦-١٧

- ليس براعي نعجات عوكل
- أحل يمشي مشية المحجل

انظر «عوكل» ألفاظ رقم ٩٦ .

٢-ج-١-أ-١١- بطيء مع كثرة الحركة

٢-ج-١-ب- ثقيل (انظر أيضاً ألفاظ رقم ٨٣-٨٤)

٢٤ - هرولة قال تأبط شرا (٢٦ / ٢ / ١٥٣)

١٤٨ - تمشي إليك مشية هرْوَلَهْ

كمشية الأرْخ تُريد العَلَّهْ(٣٢)

الأرْخ: الأنثى من البقر التي لم تُنْتج، والعَلَّة تريد أن تَعُلَّ بعد النَّهْل، أي أنها قد رويت فمشيتها ثقيلة .

٢-ج-١-ب-١- ثقيل مع تراجع وتفكك

٢٥ - تنخزل الخَزَل: من الانجزال في المشي كأنَّ الشَّوْكَ شاكَ قَدَمَهُ، قال الأعشى (٢٣ / ١٣ / ١١٥١)

١٤٩ - إذا تقومُ يكاد الخَصْرُ ينخَزِلُ

ابن سيده: الخَزَل والتخَزُّل والانخزال مشية فيها تثاقل وتراجع، زاد غيره وتفكُّك، وهي الخَيْزَلُ والخَيزلَى والخوزلى، مثل الخَيْزَرَى والخَوْزَرَى إذا تبختر .

---

(٣٢) يمكن أن يدرج هذا البيت أيضاً تحت ٢-ب-٢-د- حيث التشبيه بمشية حيوان في وضع معين.

وقال القطران السعدى من قصيدة طويلة (٣١/٢٨ البيت ١٣):

١٥٠ - من الماشيات الخيزلى تهاديا

إذا العشة العضلاء خف ثقيلها

٢-ج-١-ج- عادى (متوسط السرعة)

٢-ج-١-ج-١- عادى مع تحريك الرأس أو الأعضاء

انظر ألفاظ رقم ٨٥ «دلدل».

٢-ج-١-ج-٢- عادى مع تحريك الذراعين

انظر ألفاظ رقم ٨٦ «ذرع»

٢-ج-١-ج-٣- عادى مع تحريك العضدين

انظر ألفاظ رقم ٨٧ «عشوزن»

٢-ج-١-ج-٤- عادى مع تحريك المنكبين (والجسد)

انظر ألفاظ رقم ٨٨-٨٩ «الحيكان، عاك»

٢-ج-١-ج-٥- عادى مع تحريك العجز

انظر ألفاظ رقم ٩٠ «بزخ»

٢-ج-١-ج-٦- عادى مع تحريك الإليتين

انظر ألفاظ رقم ٩١ «الحيكان»

٢-ج-١-ج-٧- عادى مع تحريك الكتفين وقصر القامة

انظر ألفاظ رقم ٩٢ «جنادف»

٢-ج-١-ج-٨- عادى مع تحريك وهز المنكبين وقصر قامة

انظر ألفاظ رقم ٩٤ «حكك»

٢-ج-١-ج-٩- عادى مع تحريك الأعطاف وقصر قامة

انظر ألفاظ رقم ٩٥ «تأززت»

٢-ج-١-ج-١٠- عادى مع فحج وقصر قامة

انظر ألفاظ رقم ٩٦ «عوكل»

٢-ج-١-ج-١١- عادى مع اهتزاز

انظر ألفاظ رقم ٩٧ «ألَّ»

٢-ج-١-د- سريع (انظر أيضاً ألفاظ رقم ٩٨ - ١١٢)

٢٦ - إغذاذ الإغذاذ: الإسراع فى السير. قال الشاعر (٢٣/٣٦/٣٢٢٢)

١٥١ - لما رأيتُ القومَ فى إغْذاذِ
وأنَّه السَّيرُ إلى بغذاذِ
قمتُ فسلَّمتُ على مُعاذِ

٢٧ - بازلة هى المشية السريعة لأن المسرع مفتح فى مشيته، قال أبو الأسود العجلى (٢٧/١/٢٤٤)

١٥٢ - فأدبرتْ غضبى تمشى البازلة

٢٨ - البزابز البزباز والبزابز: السريع فى السير. أنشد الأعرابى (٢٣/٤/٢٧٥)

١٥٣ - لا تَحْسبنِّى با أمَيمُ عاجزا
١٥٤ - إذا السِّفار طَحْطَحَ البزَابِزا

وقد أنشده ابن الأعرابى بفتح الباء على أنه جمع بَزْباز.

٢٩ - توضع الوضع هو الإسراع فى السير والخَبّ خطو فسيح دون العنق. قال أبو العلاء المعرى (٣٥/١١٣)

١٥٥ - وإنك منذ كون النفس عنسا
لتــوضع فى الضــلالة أو تَخبُّ

٣٠ - جلذى الإجلوّاذ والإجْليواذ: المضاء والسرعة فى السير. وقال ابن الأعرابى: هو الإسراع واجْلوَذَّ واجْرهَدَّ إذا أسرع وأنشد (٢٣/٨/٦٥٦).

١٥٦ - ثم مــضى فى إثرها وجلذا

٣١ - نسل نسل الماشى ينسل (بضم السين وكسرها) نَسلاً ونَسَلاناً: أسرع قال: (٢٣/٤٩/٤٤١٣).

١٥٧ - عَسَلانَ الذئب أمْسَى قارِباً
بَرَدَ الليل عليــه فَنَسَلْ

وفى التنزيل العزيز: ﴿فَإِذَا هُم مِّنَ الأَجْدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ﴾ (يس: ٥١). قال أبو إسحاق: يخرجون بسرعة. وقال الليث: النسلان مشية الذئب إذا أسرع.

٣٢ - العَنَق العَنَق من السَّيْر: المنبسط، والعنيق كذلك، وسيرٌ عَنَقٌ وعنيق.

واستعار أبو ذُؤيب الإعناق للنجوم فقال:
بأطيب منهــا إذا مــا النُّجــو
مُ أعنقن مــثل هَوادِى الصَّــدَر[٣٣]

قال : والعَنَق ضرب من سير الدابة والإبل، وهو سير مُسْبَطِرٌ. قال أبو النجم (٢٣ / ٣٥ / ٣١٣٤، ٣١٣٩)

١٥٨ - يا ناق ! سيرى عَنقاً فسيحَا

إلى سليمان فنستريحَا

ونَصَب نستريح لأنه جواب الأمر بالفاء.

- معْناق فرس معْناق، أى جيد العَنَق. وقال ابن برّى : يقال : ناقة معناق تسير العَنَق، قال الأعشى : (٢٣ / ٣٥ / ٣١٣٥)

١٥٩ - قد تجاوزتُها وتحتى مَرُوحٌ

عنتريسٌ نعَّابةٌ معْناقُ

وفى الحديث أنه كان يسير العَنَق، فإذا وجد فجوة نَصَّ.

٣٣ - يَطْمِى طَمَى يَطْمِى مثل طَمَّ يطُمُّ

إذا خَفَّ وأسرع، أو مرَّ مسرعا. قال الشاعر (٢٣ / ٣٠ / ٢٧٠٦ ، ٢٧٠٧) :

١٦٠ - أرادَ وِصالاً ثم صَدَّتْهُ نيَّةٌ

وكان لهُ شَكْلٌ فخالفَها يَطْمى

٢-جـ-١-د-١-**سريع مقاربة الخطو** (انظر أيضا ألفاظ رقم ١١٣-١١٤).

٣٤ - عَجْرَمة العجرمة : الإسراع.

قال ابن برى : العجرمة : إسراعٌ فى مُقاربة خطو، قال عمرو بن معديكرب ويقال الأسعر بن حُمران (٢٣ / ٣١ / ٢٨١٦) :

(٣٣) رواية عجز البيت فى الديوان هى : «ثمُ أعنقن مثل تَوالى البَقَر»، والتوالى : الأواخر.

١٦١ - أمّا إذا يَعْدُو فثعلبُ جَرْيَةٍ
أو ذئبُ عادية يُعَجْرِمُ عَجْرَمَهْ

وقال رجل من بنى ضَبَّةَ يوم الجَمَل (٢٣ / ٣١ / ٢٨١٦)

١٦٢ - هذا علىٌّ ذو لظًى وهَمْهَمَهْ
يُعَجْرِمُ المشْىَ إلينا عَجْرَمَهْ
كالليثِ يحمِى شِبْلَه فى الأَجَمَهْ

٣٥ - يُخَبعِجُ قال الأزهرى: الخَبْعَجَةُ مشية متقاربةٌ مثل مشية المُريب. وقال ابن سيده: فيها قَرْمطة وعَجَلة. يقال: جاء يخبعِجُ إلى رِيبة، وأنشد (٢٣ / ١٣ / ١٠٩٦):

١٦٣ - كأنه لما غدا يُخَبعِجُ
١٦٤ - صاحبُ موقَيْن عليه مَوْزَجُ

قال ابن سيده: وكذلك الخَنْعَجَة

٢-جـ-١-د-٢- سريع مقاربة الخطو وسرعة رفع الرجل ووضعها

٣٦ - حَتْك الحتك ساكن التاء: أن يقارب الخطو ويسرع رفع الرجل ووضعها.

حتَك الرجل يحتك حَتْكاً وحَتكاناً: مشى وقارب الخطو وأسرع. قال ذو الرمة (٢٣ / ٩ / ٧٧٠):

١٦٥ - لنا ولكم يامَىُّ أمْسَتْ نعاجُها
تَماشِينَ أمَّاتِ الرِّئالِ الحَواتِكِ

٢-جـ-١-د-٣- سريع مع مقاربة الخطو ونصب الظهر

٣٧ - زَوْزَى زَوْزَى الرجل يُزَوْزِى زَوْزاوةً، وهو أن ينصب ظهره ويُسرع ويقارب الخطو .

قال ابن برى : ومنه قول رؤبة (٢٣ / ٢١ / ١٨٩٥)

١٦٦ - ناجٍ وقد زَوْزَى بنا زِيزَاءَهْ

وقال آخر :

١٦٧ - مُزَوْزِياً لما رآها زَوْزَتِ

يعني نعامة ورألها، إذا رآها أسرعت أسرع معها

وزَوْزَى : نصب ظهره وقارب خطوه في سرعة . واستوزى كَزَوْزَى .

٢-جـ-١-د-٤- سريع مع تحريك اليدين (وقصر قامة)

انظر «جدف» ألفاظ رقم ١١٥

٢-جـ-١-د-٥- سريع مع تمايل

٣٨ - زَيَّاف زاف البعير والرجل وغيرهما يزيف في مشيته وزيوفا وزيفانا فهو زائف . وزيف : أسرع وقيل هو سرعة في تمايل وأنشد (٢٣ / ٢١ / ١٩٠٠ ، ١٩٠١)

١٦٨ - أَنْكَبُ زَيَّافٌ وما فيه نَكَبْ[٣٤]

وقيل زاف البعير يَزِيفُ تبختر في مشيته، وزافت المرأة في مشيها تَزِيفُ إذا رأيتها كأنها تستدير .

---

(٣٤) يمكن إدراج هذا البيت أيضا تحت ٢-جـ-١-أ-١- (بطيء مع تمايل وعجب بالنفس) .

٢-ج-١-د-٦- سريع مع اضطراب

انظر «هرع» ألفاظ رقم ١١٦

٢-ج-١-د-٧- سريع مع اضطراب وهز الرأس

٣٩ - عَسَلَ عسل الذئب والثعلب يعسِلُ عَسَلاً وعَسَلاناً: مضى مسرعا واضطرب فى عدوه وهز رأسه: قال الشاعر وقد استعاره للإنسان (٢٣ / ٣٣ / ٢٩٤٦، ٢٩٤٧)

١٦٩ - والله لولا وَجَعٌ فى العرقُوبْ

١٧٠ - لكنتُ أبْقَى عَسَلاً من الذِّيبْ

انظر أيضا البيت رقم ١٥٨ رقم ٣١ «نسل»

والعَسَل والعَسَلان: الخَبَب. وفى حديث عمر: أنه قال لعمرو بن معديكرب: كذب عليك العَسَل، أى عليك بسرعة المشى هو من العَسَلان مشى الذئب واهتزاز الرمح.

٢-ج-١-د-٨- سريع مع طأطأة الرأس

٤٠ - بَيْقَر البيقرة: إسراعٌ يطاطئ الرجل فيه رأسه، قال المثقب العبدى، ويروى لعدى بن وداع (٢٣ / ٤ / ٣٢٥):

١٧١ - فباتَ يَجْتابُ شُقارَى كما

بَيْقَرَ مَنْ يمشى إلى الجَدْسَد

يقول صاحب اللسان: ورواه أبو حنيفة فى كتابه النبات: من يمشى إلى الخَلَصَة، قال والخَلَصَة (بالفتح) : الوثن

٢-ج-١-د-٩- سريع مع سرعة تقليب اليدين والرجلين

٤١ - أوب الأوب : السرعة والأوب : سرعة تقليب اليدين والرجلين فى السير . قال : (٢٣ / ٣ / ١٦٧)

١٧٢ - كأنّ أوْبَ مائحٍ ذى أَوْبِ
أوْبُ يديها برقاقٍ سَهْبِ[٣٥]

٢-ج-١-د-١٠- سريع مع قصر قامة

٤٢ - أوزكت أوزكت المرأة أسرعت . أوزكت المرأة فى مشيتها وهى مشية قبيحة من مشى القصار .

قال الشاعر (٢٤ / ١٢ / ٤٠٤) :

١٧٣ - يا ابن براء هل لكم إليها
إذا الفتاة أوزكت لديها

(المسافة) ٢-جـ-١-هـ متقارب

انظر ألفاظ رقم ١١٧ - ١٢٤

٤٣ - زاكوا : الزَّوْك (بالفتح وسكون الواو) مشية فى تقارب وفَحج. قال الشاعر (٢٣ / ٢١ / ١٨٩١).

١٧٤ - رأيت رجالا حين يمشون فَحَّجوا
وزاكوا وما كانوا يزوكون من قَبْلُ[٣٦]

---

(٣٥) هذا الرجز أورد الجوهرى البيت الثانى منه ، قال ابن برّيّ: صوابه أوْبُ ، بضم الباء ، لأنه خبر كأنَّ ، والرقاق : أرض مستوية ليّنة التراب صُلبةُ ما تحت التراب : والسَّهْب : الواسع ، وصفه بما هو اسم الفلاة ، وهو السَّهْبُ.

(٣٦) جاء فى لسان العرب (٢٤ / ١٢ / ٣٢٢) : زاك يزوك وزوكانا تبختر واختال ، وهو الزَّوَنَّك وهكذا يمكن إدراج هذا اللفظ أيضاً تحت ٢-جـ-١٠-أ-١ (بطىء مع تمايل وعجب بالنفس) انظر أيضاً «زونك» ألفاظ رقم ١٤ ، و«أوزكت» ألفاظ رقم ٤٢ .

فحج في مشيته: تداني صدور قدميه وتباعد عقباه فهو أفحج.
(انظر «حاك» ألفاظ رقم ٩٣)

٢-ج-١-هـ-٢ (متقارب مع ثقل)

٤٤ - الدألى دألت (بالفتح وسكون اللام) للشىء دأل دألا ودألاناً، وهى مشية شبيهه بالختْل[٣٧] ومشى المثْقَل. وذكر الأصمعى فى صفة الخيل: الدألان مشى يقارب فيه الخطو ويَبْغى فيه كأنه مُثْقَل من حمْل، ويقال: الذئب يدأل للغزال ليأكله، يقول يختلُه.

وقال ابن سيده: دأل يدأل دألا ودألى، وهى مشية فيها ضعف وعجلة، وقيل هو عدو متقارب. أنشد سيبويه فيما تضعه العرب على ألسنة البهائم لضَبٍّ يخاطب ابنه (٢٣/١٢/١٠٥٥ و١٥/١٣١٢)

١٧٥ - أَهَدَمُــوا بيــتَكَ لا أبا لكا

١٧٦ - وأنا أمــشى الدَّأَلَى حَــوَالكَا

٢-ج-١-هـ-٣- متقارب مع ثقل وكبر السّن

٤٥ - دالف : الدَّليف: مــشى الرُّوَيْد. دَلَف يدلفُ دَلْفــاً ودَلَفــاناً ودَليفاً ودلوفا (بضم الدال) إذا مشى وقارب الخطو.. ويقال هو يدلفَ ويَدلثُ دليفاً ودليثاً إذا قارب خطوه متقدّماً، وقد أدْلفه الكِبَر قال طرفة (٢٣/١٦/١٤١٠)

١٧٧ - لا كــبــيــرٌ دالفٌ مِنْ هَرَمٍ
أرهَبُ الناسَ ولا أكْــبُــو لِضُــرّ

[٣٧] انظر «خاتل» ألفاظ رقم ٥٣ البيت رقم ١٩٦ .

وأنشد ابن الأعرابى (٢٣/١٦/١٤١٠)

١٧٨ - هَزِئَتْ زُنَيْبَـةُ أنْ رأتْ ثَرَمى
وأنِ انْحَنَى لِتَقَادُمٍ ظَهْرِى

١٧٩ - من بَعْدِ ما عهِدَتْ فأدْلفنى
يومٌ يَمُرُّ وليلةٌ تَسْرِى

والدّالف: الكبير الذى اختضعته السِّنّ، والدالف مثل الدَّالح: وهو الذى يمشى بالحِمْل الثقيل ويقارِبُ الخطو.

انظر «الدلح» ألفاظ رقم ٨٣ .

٢-ج-١-هـ-٤ متقارب مع ضعف

٤٦ - زَكيك : المشى الزَّكيك: المقرْمَطُ. (انظر «قرمط» ألفاظ رقم ١٢٣) زك (بالفتح) الرجل يزُكُّ زكّاً وزَكَكاً وزكيكاً: مَرَّ يقاربُ خَطْوه من ضَعْف، وكذلك الفَرْخُ، قال عمر بن لجإ (٢٣/٢١/١٨٤٨).

١٨٠ - فهو يزُكُّ دائمَ التَّزَغُّمِ

١٨١ - مثلَ زَكيكِ الناهضِ المحَمَّمِ[٣٨]

والتَّزغُّمُ: التَغَضُّبُ. قال أبو عمرو:

الزَّكيك مَشْىُ الفِراخ، والزَّوْك: مَشْىُ الغُراب

---

(٣٨) هذا مثال آخر من أمثلة تعدد المعانى، فقد أدرج لفظ «زكيك» هنا بمعنى «مقرمط» وأدرج تحت ألفاظ رقم ١٢٥ بمعنى مقاربة الخطو وسرعة الرفع والوضع. انظر أيضاً «الزكزكة» ألفاظ رقم ١٢٦ .

٢-جـ-١-هـ-٥ متقارب مع سرعة الرفع والوضع

انظـر «زكـيـك» ألفـاظ رقـم ٤٦ و ١٢٥ و«الزكـزكـة» ألفـاظ رقـم ١٢٦ .

٢-جـ-١-هـ-٦ متقارب مع تحريك الجسد

٤٧ - الزواك : الزوك : مشى الغراب، وهو الخطو المتقارب فى تحرك جسد الإنسان الماشى.

وزاكَ فى مشيته يزوكَ زوْكاً وزوَكاناً : حرّك منكبيه وألْيتيْه وفرَّج بين رجليه.

أنشد أبو عمرو لأبى الأسود العجلى (٢٣ / ٢١ / ١٨٩١ - ١٨٩٢)

١٨٢ - البُـهْـتُـرِ الجـذْرِ الزَوَّاكِ

٢-جـ-١-هـ-٧ متقارب مع اهتزاز وارتعاش وكبر السن

٤٨ - هَدَجَان : هدج (بالفتح) هَدَجانا وهَداج : مشى بخطوات مضطربة مرتعشة قال أعرابى (١٩ / ٢ / ٣٥٨) :

١٨٣ - أشكو إليك وَجَعاً بِرُكْبَتى

وهَدَجَاناً لم يكن فى مشيتى

١٨٤ - كَهَدَجانِ الرأْلِ خَلْفَ الهيْقَةِ[٣٩]

ويقول عروة بن الورد

١٨٥ - أليس ورائى أن أدُبَّ على العصا

فيشمت أعدائى ويسأمنى أهلى

(٣٩) نجد هنا تشبيها بمشية حيوان فى وضع معين، مما يمكن إدراجه تحت ٢-ب-٢-د، وكذلك البيت رقم ١٨٨ .

١٨٦ - رهينةُ قعر البيت كل عَشيَّةٍ

يطيف بى الولدان أهدج كـالرَّألِ

٢-ج-١-هـ-٨متقارب فى غضب

٤٩ - تأتل : أَتَل الرجل (بالفتح) يأْتِلُ أتولاً وأَتَلاً إذا قارب الخطو فى غضب. قال ثروان العكلى ٢٣ / ١ / ٢٠)

١٨٧ - أرانىَ لا آتيكَ إلا كـأنَّمـا

أسأتُ وإلاّ أنت غضبانُ تَأْتِلُ

٢-ج-١-هـ-٩متقارب مع قصر قامة

٥٠ - حُزُقَّة : (بضم الحاء والزاى والفتح المشدد للقاف) : رجل حُزُقّ وحَزُقّ وحُزُقَّة : قصير يقارب الخطو. الحُزُقَّة : الضعيف الذى يقارب خطوه من ضعف. قال امرؤ القيس (٢٣ / ١٠ / ٨٥٨) :

١٨٨ - وأعجبنى مَشْىُ الحُزُقَّة خالدٍ

كَمَشْيِ أتانٍ حُلِّئَتْ بالمناهلِ(٤٠)

٢-ج-١-وواسع (بعيد) انظر ألفاظ رقم ١٢٧-١٢٩

٢-ج-٢-الوطء

٢-ج-٢-أ- ضعيف

٥١ - ارتهاك : الارتهاك : الضعف فى المشى، وفلان يرتهك فى مشيته ويمشى فى ارتهاك، والارتهاك استرخاء المفاصل فى المشى.

(٤٠) هذا البيت يمكن إدراجه أيضاً تحت ٢-ب-٢-د حيث التشبيه بمشية حيوان فى وضع معين.

والرهوكة كالارتهاك (انظر هركولة ألفاظ رقم ١٢) قال الشاعر (١٧٥٦/٢٠/٢٣):

١٨٩ - حُيِّيت من هِرْكَولَةٍ ضناكِ

١٩٠ - قامت تهز المشى فى ارْتهاكِ(٤١)

٢-جـ-٢-أ-١-ضعيف مع اختلاف

٥٢ - خَطَلٌ : الخطل مشية فيها ضعف واختلاف. قال أبو الخطاب عمر بن عيسى البهدلى من قصيدة (١٦٣/٤/٢٥):

١٩١ - أما تَرَيْنَ البَهْدليَّ قد نَحَلْ
وصار يمشى مِشْيةً فيها خَطَلْ

١٩٢ - على ثلاثِ أرجلٍ فيها عَصَلْ
واحدةٌ فى كفِّه من الأَسَلْ

١٩٣ - كسرطان البحر يمشى فى الوَحَلْ(٤٢)

٢-جـ-٢-أ-٢-ضعيف مع الاعتماد باليدين على الخصر وكبر السن

انظر ألفاظ رقم ١٣٠ «حوقل»

---

(٤١) سبق ورود هذين البيتين تحت رقمى ١٢٥-١٢٦ مع «هركولة» ألفاظ رقم ١٢، أعطيت لهما أرقام جديدة هنا لورودهما تحت لفظ «ارتهاك».

(٤٢) يمكن إدراج هذا النموذج أيضا تحت ٢-ب-٢-د حيث يوجد تشبيه بمشية حيوان فى وضع معين. والعصل: الاعوجاج. والخلل مشية فيها ضعف واختلاف. ورجل خطل القوائم: طويلها وفى البيت الثانى عنى العصا التى يعتمد عليها، وقد اتخذها من الأسل، وهو شجر. ويقال كل شجر له شوك طويل فهو أسل. وفى البيت الثالث: السرطان معروف بكثرة أرجله. هذا وقد ورد لفظ «خطل» بمعنى آخر تحت ألفاظ رقم ١٣٥.

٢-ج-٢-أ-٣- ضعيف فى خفية مع مقاربة الخطو وكبر السن

٥٣ - خاتل : قال أبو منصور : المخاتلة مشى الصياد قليلا قليلا فى خفية لئلا يسمع الصَّيْدُ حِسَّهُ . وأنشد الفَرّاء : (٢٣/١٣/١١٠٠) :

١٩٤ - حنتنى حانيات الدهر حتى
كأنى خاتل يدنو لصيد

١٩٥ - قريب الخطو يحسب من يرانى
ولست مقيدا أنى بقيد[٤٣]

أى كبرت وضعفت مشيتى

٢-ج-٢-ب-سهل (لين . خفيف)

٥٤ - تدافيا : جاء فى الصحاح : الدفيف : الدبيب وهو السير اللين، ودفَّ الماشى : خف على وجه الأرض . قال الشاعر (٢٣/١٦/١٣٩٦)

١٩٦ - إليك أشكو مَشْيَها تدافِيَا
١٩٧ - مَشْىَ العَجُوزِ تنْقُلُ الأثافيا[٤٤]

٥٥ - سُرُح : مشية سرح (بالضم) مثل سُجُح، أى سهلة . قال تميم بن أبى مُقْبل (٢٣/٩/٨٠٤)

١٩٨ - يرمى النِّجادَ بحيْدار الحَصَى قُمزاً
١٩٩ - فى مشيةٍ سُرُحٍ خَلْطٍ أفانينا

(٤٤) يمكن إدراج هذا البيت أيضا تحت ٢-ب-٢-أ، حيث التشبيه بمشية إنسان فى وضع معين. والأثفية : الحجر الذى توضع عليه القدر. يقول صاحب اللسان ، إنما أراد تدافعا فقلب .

٥٦ - هَوْنا : قال المرّار (٢٣ / ٨ / ٦٢٩)

٢٠٠ - يمشين هَوْنًا وبعْد الهَوْنِ من جُشَمٍ
ومن جَناءِ غضيضِ الطَّرْفِ مستورِ

وقال جرير من قصيدة له (٤ / ٦٦)

٢٠١ - تلقى الرجال إذا ما خيف صولته
يمشون هونا وفي أعناقهم خَضَعُ

٢-جـ-٢-جـ شديد (انظر أيضا ألفاظ رقم ١٣١-١٣٣).

٥٧ - الوَهْصُ : (بفتح الواو وسكون الهاء) شدة الوطء، يقال فلان وهّاص المشية، قال الشاعر (٣١ / ٢٣٩).

٢٠٢ - شديدُ وَهْصٍ قليلِ الرَّهْصِ مُعتدلٌ
بصفحته من الأنساعِ أندابُ

وقال ابن طفيل من قصيدة طويلة في غارة كان أغارها على طيء فنال منها وقتل وأسر (٣١ / ٦، البيت ٣٦) :

٢٠٣ - وهصن الحصى حتى كأن رضاضه
ذرى بَرَدٍ من وابلٍ متحلّب[٤٥]

٢-جـ-٢-جـ-١ شديد مع مقاربة الخطو وكبر السن

٥٨ - توقص : التوقص مقاربة الخطو قال الشاعر (٢٤ / ١٤ / ٣١٠، ٢٨ / ٣ / ٢٩٧)

---

(٤٥) بالأصل «وهضن» مصحفا عن «وهص» وفي الديوان : «متحلب» بدل «متجلب».

٢٠٤ - يا دَهْرُ أَمْ ما كان مشى رَقَصا

بل قد تكون مشيتى تَوَقُّصا[٤٦]

٢-ج-٢-ج-٢ شديد مثير للتراب من كبر السن

٥٩ - نقثله : النقثلة (بالفتح وسكون القاف) مشية تثير التراب، وقد نقثل. قال الجوهرى: النقثلة مشية الشيخ يثير التراب إذا مشى. قال صخر بن عمير (٢٤ / ١٤ / ٢٠١).

٢٠٥ - قاربت أمشى القعولى والفَنْجَلَهْ

وتارة أنبث نبث النقثلهْ

(الفنجلة: مشية ضعيفة. ابن الأعرابى: الفنجلة أن يمشى مُفجًّا.. والفنجلة أيضاً: تباعد ما بين الساقين والقدمين ٢٣ / ٣٨ / ٣٤٧١).

٢-ج-٢-ج-٣ شديد على كل جانب مرة مع تمايل

٦٠ - الهِمَقىّ : مشى الهِمقى (بكسر الهاء وفتح الميم أو كسرها) إذا مشى على جانب مرة وعلى جانب مرة. قال أبو العباس: الهمقى مشية فيها تمايل. قال الشاعر (٢٤ / ١٢ / ٢٤٨):

٢٠٦ - فأصبحن يمشين الهمقى كأنما

يدافعن بالأفخاذ نهاد مُؤَرَّبا

وقال كراع: هو سير سريع ٢٣ / ٥٢ / ٤٧٠١

---

(٤٦) ورد هذا البيت فى لسان العرب (٢٣ / ١٤ / ٣٠١) بلفظ «رهن» بدل «دهر» ويقول الشارح: «أراديا دهنا فرخم». والرقص، عن أبى فارس، هو الخبب. وقال ابن دريد: الرقص شبيه بالنقرزان من النشاط، والقولان متقاربان. والتوقص: تقارب الخطو، وقيل شدة الوطء، وكلاهما من فعل الهرم. وقد جاء فى اللسان أيضاً أن أَمْ زائدة وأن الشاعر أراد ما كان مشى رقصا أى كنت أتوقص وأنا فى شبيبتى واليوم قد أسننت حتى صار مشيى رقصا.

٢-جـ-٣ الاتجاه

٢-جـ-٣-أ ملتوى

انظر «تَعَكَّسَ» ألفاظ رقم ١٣٤

٢-جـ-٣-أ-١ ملتو مع تمايل

انظر «خطل» ألفاظ رقم ١٣٥

٢-جـ-٣-ب التجاذب يمينا وشمالا

انظر ألفاظ رقم ١٣٦ – ١٣٨

٢-جـ-٣-جـ مستقيم

٦١ – قاصد : قصد فى مشيه مشى مستويا . قال عدىّ بن زيد وقيل لابنه سوادة بن عدى والصحيح الأول (٥ / ١ / ٣٤٤)

فـامْش قـاصـداً إذا مـشـيت وأبصـر

إن للقـصـد منهـجـاً وجـسـورا[٤٧]

٦٢ – سحج : السحج (بالضم) الشىء المستقيم . قال حسان (٢٧ / ٤ / ٣٣٦)

ذروا التخاجئ وامشوا مشية سُحُجا

إن الرجال ذوو عصب وتذكير[٤٨]

٢-جـ-٣-جـ-١ مستقيم سهل

٦٣ – رَهْو : (بالفتح والسكون) قال أبو عبيد : السير السهل المستقيم . قال عمير القطامى (٢٣ / ٢٠ / ١٧٥٩)

(٤٧) هذا البيت لم يعط رقما لأنه سبق وروده تحت رقم ١٩ .

(٤٨) هذا البيت أيضاً لم يعط رقما حيث سبق وروده تحت رقم ٢٠ .

٢٠٧ - يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلة
ولا الصــدور على الأعــجـاز تتكل

وقال طفيل بن عوف من قصيدة طويلة (٣١ / ٦ البيت ٣٦) :

٢٠٨ - وعارضتها رهوا على متتابع
شـديد القُـصَيْرى خارجى مـحنَّب

٣ - ألفاظ المعجم[٤٩]

٢-ج-١ الخطو

السرعة

٢-ج-١-أ بطىء

٦٤ - أون : الأون (بسكون الواو) المشى على مـهل. وأُنْتُ فى السير أَوْنًا إذا اتَّدَعْتَ، ولم تعجل. والأون: المشى الرويد، مبدل من الهون، ابن السكيت، أونُوا فى سيركم أى اقتصدوا من الأَوْن وهو الرفق.

٦٥ - الحَذْمان : قال خالد بن جنيه : الحذمان إبطاء المشى وهو من الأضداد. انظر «حذم» ألفاظ رقم ١٠١ .

٦٦ - الدليف : المشى الرويد : وقيل الدليف فوق الدبيب، كما تدلف الكتيبة نحو الكتيبة فى الحرب وهو الرويد. انظر «دالف» ألفاظ رقم ٤٥ وأبيات رقم ١٧٩-١٨١ انظر أيضاً «الحذم» ألفاظ رقم ١٠١ .

---

(٤٩) يلاحظ أن ترقيم ألفاظ المعجم هذه متصل بأرقام الألفاظ التى وردت فى الشعر، كما أن عناوين مقومات المشية كالخطو (٢-ج-١) هى نفسها التى أعطيت لهذه المقومات كما جاءت فى البحث.

٢-جـ-١-أ-١ بطء مع تمايل وعجب بالنفس

٦٧ – اختيال : فيه تبختر وعجب بالنفس .

٦٨ – تبكل : (بالفتح تشديد الكاف)

تبكل فى مشيته اختال . ورجل جميل بكيل : متنوق فى لبسته ومشيته .

٦٩ – تجبس : تجبس (بالفتح) فى مشيه تجبسا إذا تبختر (انظر البيت رقم ٤٨)

٧٠ – تعاطف : فى مشيه : تثنى يقال : فلان يتعاطف فى مشيته بمنزلة يتهادى ويتمايل من الخيلاء والتبختر .

٧١ – تغطرس : تغطرس فى مشيته إذا تبختر .

٧٢ – تغطرف : قال ابن الاعرابى : التغطرف : الاختيال فى المشى خاصة .

٧٣ – جُنافى : الجُنافى (بضم الجيم وكسر الفاء) الذى يتجانف فى مشيته فيختال فيها .

وقال شمر : رجل جنافى : مختال فيه ميل .

٧٤ – الخنطئة : (بالفتح والسكون والفتح) مشى فيه تبختر

٧٥ – الضيطان : (بالفتح وتحريك الياء) : أن يحرك منكبيه وجسده حين يمشى مع كثرة لحم ورخاوة . والضُّيَّاط : المتمايل فى مشيته المتبختر .

٧٦ – عَالَ : عال فى مشيه يعيل عيلا ، فهو عيال ، وتعيل : تبختر وتمايل واختال وفلان عيال متعيل ، أى متبختر .

٧٧ - العرقلى : (بالفتح وسكون الراء) مشية تبختر.

٧٨ - حيكان : حاك فى مشية يحيك حيكا وحيكانا فهو حائك وحياك، تبختر واختال. ومشية حيكى إذا كان فيها تبختر : (انظر زونَّك ألفاظ رقم ١٤ البيت رقم ١٣٥)

٢-جـ-١-أ-٤ بطىء مع تمايل وعجب بالنفس ورفع اليدين ووضعهما.

٧٩ - خزف : الخزف (بالفتح والسكون) الخطر باليد عند المشى أى مشى تبختر : انظر : «أخطر» ألفاظ رقم ٣، أبيات رقم ١٠٥-١٠٨ .

٢-جـ-١-أ-٥ بطىء مع تمايل وعجب بالنفس وتقليب القدمين.

٨٠ - خندفة : الخندفة (بالفتح وسكون النون) أن يمشى مفاجأ ويقلب قدميه كأنه يغرف بهما وهو من التبختر. وقد خندف وخص بعضهم به (المرأة) قال الأعرابى :

الخندوف (بضم الخاء) الذى يبختر فى مشيه كبرا وبطرا.

والخندفة : مشية كالهرولة.. وخَنْدَف الرجل : أسرع (١٢٧٣/١٥/٢٣).

٢-جـ-١-أ-٧ بطىء فى غضب

٨١ - حظل : حظل (بالفتح) حظلانا : توقف فى مشيه وتمهل. ويقال : هو يحظل حظلانا أى يمشى مشية الغضبان. انظر «حظلان» ألفاظ رقم ١٨ وأبيات رقم ١٤١، ١٤٢).

٢-جـ-١-أ-٨ بطىء مع شدة الوطء على إحدى الرجلين ورفع الأخرى

٨٢ - عشز : عشز (بالفتح) يعشز عشزانا : مشى مشية المقطوع الرجل، وهو العشزان، انظر «عَشوْزَن» ألفاظ رقم ٨٧ .

٢-جـ-١-ب ثقيل

٨٣ – الدلح : الدلح (بالفتح وسكون اللام) : مشى الرجل بحمله وقد أثقله، دلح الرجل بحمله يدلح دلحا : مر به مثقلا وذلك إذا مشى به غير منبسط الخطو لثقله عليه، وكذلك البعير تدلح : تمشى مشى المثقل. قال الأزهرى، الدالح : البعير إذا دلح وهو تثاقله فى مشيه من ثقل الحمل.

٨٤ – العجياء : مشية فيها ثقل.

٢-جـ-١-جـ عادى(متوسط)

٢-جـ-١-جـ-١ عادى مع تحريك الرأس والأعضاء

٨٥ – دلدل : دلدل دلدلة أعضاءه أو رأسه : حركها فى المشى، تدلدل فى مشيه : اضطرب واهتز.

٢-جـ-١-جـ-٢ عادى مع تحريك الذراعين

٨٦ – ذرع : ذرع (بالفتح) فى المشى : حرك ذراعيه

٢-جـ-١-جـ-٣ عادى مع هز العضدين

٨٧ – عَشَوْزَن : العشوزن (بالفتح وسكون الواو) الأعسر، وهو عشوزن المشية إذا كان يهز عضديه (انظر «عشز» ألفاظ رقم ٨٢).

٢-جـ-١-جـ-٤ عادى مع تحريك المنكبين (والجسد)

٨٨ – الحيكان : الحيكان (بالفتح) أن يحرك منكبيه وجسده حين يمشى من كثرة اللحم. وهذه المشية فى النساء مدح وفى الرجال ذم. (انظر «الحيكان» ألفاظ رقم ٩١ و«حاك» ألفاظ رقم ٩٣).

٨٩ - عاك : قال ابن سيده: عاك عيكانا : مشى وحرك منكبيه كَحَاكَ (انظر «حاك» ألفاظ رقم ٩٣).

٢-ج-١-ج-٥ عادى مع تحريك العجز

٩٠ - بزخ : البزخ (بالفتح) خروج الصدر ودخول الظهر، يقال رجل أبزخ وامرأة بزخاء وتبازخت المرأة إذا حركت عجزها فى مشيتها.

٢-ج-١-ج-٦ عادى مع تحريك الإليتين

٩١ - الحيكان : الحيكان مشية يحرك فيها الماشى إليتيه. (انظر «الحيكان» ألفاظ رقم ٨٨، و«حاك» ألفاظ رقم ٩٣).

٢-ج-١-ج-٧ عادى مع تحريك الكتفين وقصر القامة

٩٢ - جنادف : الجنادف (بضم الجيم وكسر الدال) القصير الملزز الخلق، وقيل الذى إذا مشى حرك كتفيه وهو مشى القصار.

٢-ج-١-ج-٨ عادى مع تحريك المنكبين وفحج

٩٣ - حاك : حاك يحيك حيكا إذا فحج فى مشيته. انظر «الحيكان» ألفاظ رقم ٨٨، ٩١ و«زاكوا» ألفاظ رقم ٤٣ البيت رقم ١٧٦

٢-ج-١-ج-٩ عادى مع تحريك وهز المنكبين وقصر القامة

٩٤ - حَكَك : الحكك (بالفتح) مشية فيها تحرك شبيه بمشية (المرأة) القصيرة إذا تحركت وهزت منكبيها.

٢-ج-١-ج-١٠ عادى مع تحريك الأعطاف وقصر القامة

٩٥ - تأَزَّزت : تأززت المرأة : مشت وحركت أعطافها كمشية القصار.

٢-جـ-١-جـ-١١ عادى مع فحج وقصر قامة.

٩٦ - عَوْكَل : العوكل (بالفتح والسكون) الرجل القصير الأفحج. وفحج فى مشيته : تدانى صدور قدميه وتباعد عقباه فهو أفحج قال (٢٣ / ٣٤ / ٣٠٦٠) :

ليس براعِى نَعْجاتٍ عَوْكَلِ
أحَلَّ يمشى مِشْيةَ المُحجَّلِ

وقد سبق أن أوردنا البيتين فى مقدمة البحث تحت الرقمين ١٦ ، ١٧

٢-جـ-١-جـ-١٢ عادى مع اهتزاز

٩٧ - ألَّ : ألّ (بالفتح) الرجل فى مشيه اهتز.

٢-جـ-١-د سريع

٩٨ - اجرهَدَّ : (الكسر والسكون والفتح) أسرع فى السير.

٩٩ - الأزفى : الأزفى (بالفتح) السرعة والنشاط يمشى الأزفا. يمشى سريعا.

١٠٠ - الجفز : الجفز (بالفتح) سرعة المشى، يمانية حكاها ابن دريد، قال : ولا أدرى ما صحتها.

١٠١ - الحذم : الحذم (بفتح الحاء وسكون الذال) الإسراع فى المشى شبيه بمشى الأرانب، والحذم المشى الخفيف. ويقال : حذم فى مشيته إذا قارب الخطى وأسرع والحذم(الضمُّ والفتح) القصير من الرجال القريب الخطو، وقال أبو عنان : الحذمان شيء من الذميل فوق المشى قال : وقال لى خالد بن جنية : الحذمان إبطاء المشى، وهو من حروف الأضداد.

١٠٢ - حنعق : (بالفتح وسكون النون) مُحنعقاً يعنى ذاهبا بسرعة مشى.

١٠٣ - سفا : سفا فى مشيه وطيرانه يسفو سفوا : أسرع.

١٠٤ - الضكضكة : الضكضكة (بالفتح وسكون الكاف) ضرب من المشى فيه سرعة، وقيل هو سرعة المشى.

١٠٥ - الطرق : الطرق (بالفتح وسكون الراء) : سرعة المشى وقال : العنق جهد الطرق قال الأزهرى ومن هذا قيل للراجل مطرق وجمعه مطاريق.

١٠٦ - الطهق : الطهق (بالفتح وسكون الهاء) سرعة المشى، يمانية.

١٠٧ - العجرفة : العجرفة والعجرفية : السرعة فى المشى، قال الأزهرى : يكون الجمل عجرفى المشية ورجل فيه عجرفية وبعير ذو عجاريف.

١٠٨ - عدعد : عدعد (بالفتح وسكون الدال) فى المشى وغيره أسرع والعدعدة : العجلة.

١٠٩ - غِلْفاق : (بكسر العين وسكون اللام) امرأة غلفاق المشى : سريعته.

١١٠ - الهذرمة : الهذرمة (بالفتح وسكون الذال) السرعة فى المشى.

١١١ - هردج : (بالفتح وسكون الراء) هردج الرجل : أسرع فى مشيه.

١١٢ – هـَوْذل : (بالفـتح وسـكون الواو) وهـوذل الرجـل : مشى بسرعة.

٢-جـ-١-د-١ سريع مع مقاربة الخطو.

١١٣ – الخنعجة : انظر «يخبعج» ألفاظ رقم ٣٥ البيت رقم ١٦٤ و«الحذم» ألفاظ رقم ١٠١ .

١١٤ – هذلم : (بالفتح وسكون الذال) مشى فى سرعة وقرمطة (انظر «قرمط» ألفاظ رقم ١٢٣).

٢-جـ-١-د-٤ سريع مع تحريك اليدين (وقصر القامة)

١١٥ – جدف : جدف (بالفتح) حرك يديه إذا أسرع فى مشيته. وجدفت المرأة تجدف مشت مشى القصار، جدف الرجل فى مشيته أسرع.

٢-جـ-١-د-٦ سريع مع اضطراب

١١٦ – هرع : هرع هرعا إليه : مشى إليه باضطراب وسرعة.

٢-جـ-١-هـ متقارب

١١٧ – برقط : خطا خطوا متقاربا. البرقطة : خطو متقارب.

١١٨ – التأزف : الخطو المتقارب.

١١٩ – حرقص : (بالفتح وسكون الراء) حَرْقَص فى المشى : قارب خطاه.

١٢٠ – دلث : دلث يَدْلِثُ دَلِيثًا إذا قارب خَطْوه متقدما (انظر دالف ألفاظ رقم ٤٥).

١٢١ - الرتكان : تقارب الخطو .

١٢٢ - فهد : فهد (بالفتح) فهداً فى مشيته : قارب فى خطوه .

١٢٣ - قرمط : قرمط الرجل : مشى مقاربا خطواته (انظر «زكيك» ألفاظ رقم ٤٦ البيت رقم ١٨٣) .

١٢٤ - المطابقة : المشى فى القيد ، وهو الرسف (انظر «الحذم» ألفاظ رقم ١٠١) .

٢-جـ-١-هـ-٥ متقارب مع سرعة الرفع والوضع

١٢٥ - زكيك : قال الأصمعى : الزكيك أن يقارب الخطو ويسرع الرفع والوضع. ويقال : زكت الدرَّاجة كما يقال زافت الحمامة (انظر «زكيك» ألفاظ رقم ٤٦ البيت رقم ١٨٣ و«الزكزكة» ألفاظ رقم ١٢٦) .

٢-جـ-١-هـ-٦ متقارب مع تحريك الجسد

١٢٦ - الزكزكة : الزكزكة أن يقارب الرجل خطوه مع تحريك الجسد (انظر «زكيك» ألفاظ رقم ٤٦ البيت رقم ١٨٣ و«زكيك» ألفاظ رقم ١٢٥) .

٢-جـ-١-و واسع (بعيد)

١٢٧ - الخبّ : الخبّ خطو فسيح دون العَنَق .

١٢٨ - خطرف : خَطْرف (بفتح الخاء وسكون الطاء) فى مشيه وتخطرف : توسع . وجمل خطروف .

يخطرف خطوه ويتخطر فى مشيه : يجعل خطوتين خطوة من وساعته .

١٢٩ - هرجل : هرجل (بالفتح وسكون الراء) اختلط مشيه. كان بعيد الخطو. الهرجل (بضم الهاء) البعيد الخطو.

٢-ج-٢ الوطء

٢-ج-٢-أ-٢ ضعيف مع الاعتماد باليدين على الخصر، وكبر السن

١٣٠ - حَوْقَلَ : حوقل (بالفتح وسكون الواو) حوقلة وحيقالا : مشى فأعيا وضعف. ضعف وصار مُسِنًّا.

حوقل الشيخ : اعتمد بيديه على خصره إذا مشى.

٢-ج-٢-ج شديد

١٣١ - العَدْسُ : العَدْس المدس (بالفتح وسكون الدال) : شدة الوطء على الأرض.

١٣٢ - الوكرى : الوكرى من النساء : الشديدة الوطء إذا مشت.

١٣٣ - الوهس : الوَهْس (بفتح الواو وسكون الهاء) شدة السير. شدة الوطء.

٢-ج-٣ الاتجاه

٢-ج-٣-أ ملتوى

١٣٤ - تَعَكَّسَ : تعكس الرجل في مشيه : تلوَّى. تعكس الرجل : مشى مَشْيَ الأفعى. وهو يتعكَّس تعكُّسًا كأنه قد يَبِسَتْ عروقه، وربما مشى مشية السكران كذلك (٢٣ / ٣٤ / ٣٠٥٧). وقد جاء في ٢٣ / ٣٣ / ٢٩٤٥ لفظ «تَعَسَّكَ» بمعنى تلوَّى في مشيته.

٢-جـ-٣-أ-١ ملتو مع تمايل

١٣٥ - خطل : الخطل : التلوى والتبختر وقد خطل فى مشيه.

٢-جـ-٣-ب التجاذب يمينا وشمالا

١٣٦ - التخلج : التخلج فى المشى مثل التخلع. وتخلج المجنون فى مشيته تجاذب يمينا وشمالا.

١٣٧ - الترهوك : الترهوك : مشى الذى يموج فى مشيته.

١٣٨ - الكثر : الكثر (بالفتح) والكثرة (بسكون الثاء) مشية فيها تخلج كمشية السكران.

وقبل أن نقدم الشكل الذى اقترحناه بالإضافة إلى المصفوفة - لتلخيص أنواع المشية يجدر بنا أن نوضح رموز المصاحبات، وهى على النحو التالى كما وردت فى المصفوفة:

د ١ هز الرأس
د ٢ طأطأة الرأس
د ٣ تحريك الرأس
د ٤ تحريك اليدين
د ٥ سرعة تقليب اليدين والرجلين
د ٦ رفع اليدين ووضعهما
د ٧ الاعتماد باليد على الخصر
د ٨ تحريك الكتفين
د ٩ تحريك المنكبين

د ١٠ هز المنكبين

د ١١ تحريك الذراعين

د ١٢ تحريك العضدين

د ١٣ تحريك الإليتين

د ١٤ تحريك العجز

د ١٥ تحريك الأعطاف

د ١٦ تحريك الأعضاء

د ١٧ تحريك الجسد

د ١٨ تمايل الجسد

د ١٩ نصب الظهر

د ٢٠ تقاعس

د ٢١ تقليب القدمين

د ٢٢ سرعة رفع الرِّجْل ووضعها

د ٢٣ كثرة الحركة

د ٢٤ القفز على رجل واحدة

د ٢٥ القفز على الرجلين

د ٢٦ الوطء بإحدى الرجلين

د ٢٧ رفع الرجل الأخرى

د ٢٨ اختلاف

د ٢٩ اهتزاز

د ٣٠ ارتعاش

د ٣١ اضطراب

د ٣٢ مثير للتراب

د ٣٣ تراجع وتفكك

د ٣٤ وطء على كل جانب مرة

د ٣٥ فحج

د ٣٦ قصر قامة

د ٣٧ غلظ

د ٣٨ ضخامة

د ٣٩ عجب بالنفس

د ٤٠ في خفية (التخفي)

د ٤١ في غضب

د ٤٢ الكبر

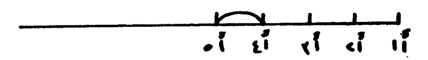
د ٤٣ رجل

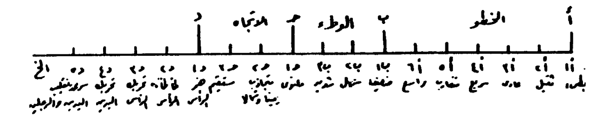
د ٤٤ امرأة

مكونات الشبكة	رقم مسلسل	رقم الألفاظ الدالة على الشيء	العناصر: خصائص مركزية / خصائص ثانوية [illegible]
٦٤	١	١-٢، ٦٤-٦٦	[illegible]
	٢	٣-١٢، ٦٧-٧٨	[illegible]
	٣	١٤	[illegible]
	٤	١٥	[illegible]
	٥	٧٩	[illegible]
	٦١	٦١-٦٢	[illegible]
	٦٢	٦٢	[illegible]

ملاحظة: (١) هذه المصفوفة يمكن أن تقرأ، كما سبق أن أوضحنا في ١-ج (المادة وطريقة العرض) بمتابعة موضع علامة زائد بالنسبة للخانة الأفقية والرأسية مع رقم المسلسل من ألفاظ فبقراءة الرقم ٦ مثلا ومتابعة علامات زائد نحصل على شبكة تحمل الوصف بطء مع تمايل وحب بالنفس وتقليب المنكبين وأنها مشية تختص بالمرأة.
(٢) بعد تحديد نوع المشية يمكن بقراءة رقم اللفظ الدال عليها أن نرجع إلى هذا اللفظ كما ورد في هذا البحث وهو في هذا المثال رقم ٨، فنقرأ أن اللفظ الدال على المشية هو تَغَنُّجَ.

أما الشكل المقترح فيقوم على أساس أننا نفترض أن مقومات المشية ومصاحباتها نقط على خط مستقيم يمتد من أ إلى هـ، فالخطو يقع بين النقطتين أ - ب، والوطء بين ب - جـ، والاتجاه بين جـ - د، والمصاحبات وعددها ٤٤ كما سبق القول، بين النقطتين د - هـ. ونوضح فيما يلي جزءا من الشكل فقط حيث لا يتسع فراغ الصفحة لامتداد الخط كله:





ومن ثم فإننا إذا أردنا أن نحدد مشية بعينها ولتكن ما ورد تحت ألفاظ رقم ٣٤، ١١٣-١١٤ (سريع مع مقاربة الخطو فإننا نوصل النقطة أ ٤ (سريع) بالنقطة أ ٥ (متقارب) على هذا النحو :

فإذا كان هناك مصاحبات كالمشية التى وردت تحت ألفاظ رقم ٩٤ مثلا (عادى مع تحريك وهز المنكبين وقصر قامة) فإن وصف المشية يوضح بتوصيل النقط المطلوبة وهى أ٣ ـ د٩ـ د ـ ١٠ ـ د ٣٦ وهكذا.

٣- الخاتمة

وبعد، فقد اتضح من هذا البحث أن الشاعر العربى قد عنى بالمشية فى تحقيق أغراضه من مدح أو ذم أو فخر، وفى وصفه للشخصية المحورية فى قصائده وأنه يتبع فى ذلك طرقا أربعة: فهو إما أن يصف المشية دون ذكر اللفظ المعجمى الدال عليها، أو أن يجعل المشية مشبها، أو أن يكتفى بحكاية صوت المشية، أو أن يصف المشية باللفظ المعجمى الدال عليها.

وبدراسة مادة البحث أمكن تصنيف مقومات المشية كما جاءت فى ألفاظ المعجم وشعر الشعراء إلى ثلاثة هى: الخطو والوطء والاتجاه، وإلى تحديد صفاتها ودرجات كل منها.

ولما كان الكثير مما جاء من ألفاظ المعجم متعدد المعانى فقد كان لابد من حدوث الكثير من التداخل بحيث أننا نجد أن البيت الواحد من الشعر يمكن إدراجه تحت أكثر من عنوان، سواء من حيث الطريقة التى يتبعها الشاعر فى وصف المشية، أو من حيث صفاتها، أو من حيث

اللفظ المعجمي الدال عليها، مما حدانا إلى التنبيه على هذا كله في الهوامش حيثما اقتضى الأمر.

ولقد أسفرت مادة البحث عن اهتمام الشاعر العربي بوصف المشية من ناحية السرعة أو البطء، ومن ناحية تقارب الخطو واهتمامه بإبراز أثر الكبر على مشية الإنسان، بل أننا نجد أنه حين يشكو مما فعله به الكبر يشكو أيضا من تغير مشيته (انظر «هدَجان» ألفاظ رقم ٤٨ أبيات ١٨٥ - ١٨٨ و«خاتل» ألفاظ رقم ٥٣ أبيات ١٩٦-١٩٧).

ومما تجدر الإشارة إليه أن الألفاظ الدالة على المشية، وبخاصة تلك التي ترتبط بالسرعة أو التبختر، تتميز بتركيب صوتي يحاكي نوع المشية، بمعنى أن الأصوات التي يتركب منها اللفظ تحاكي الصوت الذي تحدثه مشية بعينها، وذلك مما يدخل تلك الألفاظ في نطاق ما يعرف في علم اللغة بأسماء الأصوات، ومن أمثلتها «الحُزُقّة» ألفاظ رقم ٥٠ البيت ١٩٠ و«الهِمَقّى» ألفاظ رقم ٦٠ البيت ٢٠٨ .

وبالإضافة إلى هذا كله فإن أهم ما أسفر عنه البحث هو هذا الثراء اللفظي المذهل الذي تتمتع وتتميز به اللغة العربية، وهذا العطاء الوافر الذي يتميز به الشاعر العربي.

والله ولي التوفيق.

مراجع الجزء الثانى من البحث

١ - ابن سناء الملك، تحقيق محمد إبراهيم نصر، مراجعة الدكتور حسين محمد نصار، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٣٩٨هـ-١٩٦٨ م .

٢ - البلاغة الواضحة، تأليف على الجارم ومصطفى أمين - القاهرة، دار المعارف ١٩٧٥ .

٣ - تاريخ الأدب العربى، تأليف أحمد حسن الزيات، الطبعة الخامسة والعشرين، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

٤ - جرير: تأليف محمد إبراهيم جمعة، سلسلة نوابغ الفكر العربى رقم ١٩، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥ .

٥ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تأليف عبد القادر بن عمر البغدادى. القاهرة - المطبعة السلفية ومكتبتها، ١٣٤٨ هـ.

٦ - الدرة الفاخرة فى الأمثال السائرة، للإمام حمزة بن الحسن الأصبهانى. حققه وقدم له ووضع حواشيه وفهارسه عبد المجيد قطامش. الجزء الأول - سلسلة ذخائر العرب رقم ٤٦ القاهرة، دار المعارف ١٩٧١ .

٧ - ديوان البهاء زهير، شرح وتحقيق محمد طاهر الجبلاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم - سلسلة ذخائر العرب رقم ٥٣, القاهرة، دار المعارف ١٩٧٧ .

٨ - ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس، بتحقيق عبد العزيز اليمنى. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩هـ ١٩٥٠م. سلسلة المكتبة العربية (التراث). القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٤-١٩٦٥م.

٩ - زاد المعاد فى هدى خير العباد، للإمام ابن قيم الجوزية. القاهرة، المطبعة المصرية ومكتبتها.

١٠ - السيرة النبوية لابن هشام، قدم لها وعلق عليها وضبطها طه عبد الرؤوف سعد. القاهرة - شركة الطباعة الفنية المتحدة، ١٩٧٤ .

١١ - فقه اللغة وأسرار العربية لأبى منصور الثعالبى. منشورات مكتبة الحياة. بيروت. د.ت.

١٢ - شروح سقط الزند، لأبى العلاء المعري. القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.

١٣ - الشعر العربى والذوق المعاصر، تأليف الدكتور محمد كامل حسين. سلسلة شهرية تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتلفزيون. القاهرة.

١٤ - شعر على بن جبلة. جمع وتحقيق الدكتور حسين عطوان. سلسلة ذخائر العرب رقم ٤٨، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٢ .

١٥ - شعر الهذليين فى العصر الجاهلى والإسلامى، تأليف الدكتور أحمد كمال زكى. القاهرة. دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.

١٦ - شعراء الاسكندرية فى العصور الإسلامية، تأليف عبد العليم القبانى تقديم الدكتور محمد طه الحاجرى، القاهرة.

١٧ - الشعراء وإنشاد الشعر، تأليف على الجندى، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٩ .

١٨ - طبقات الشعراء لابن المعتز تحقيق عبد الستار أحمد فراج، سلسلة ذخائر العرب رقم ٢٠، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٦ .

١٩ - العقد الفريد تأليف أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسى، بتحقيق محمد سعيد العريان، الطبعة الأولى، القاهرة ١٣٥٩هـ، ١٩٤٠م.

٢٠ - عيون الأخبار تأليف محمد عبد الله بن مسلم الدينورى. القاهرة دار الكتب المصرية ١٤٣٦هـ ١٩٤٠م.

٢١ - غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لعلى بن ظافر الأزدى المصرى، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، والدكتور مصطفى الصاوى الجوينى، سلسلة ذخائر العرب رقم ٤٥ القاهرة، دار المعارف ١٩٧١ .

٢٢ - كشف الدجى عن شواهد أبى النجا، بشرح أحمد بن الأمين الشنقيطى/ الطبعة الأولى، القاهرة- المطبعة الجمالية ١٣٣٠هـ-١٩١٢م.

٢٣ - لسان العرب لابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى/ القاهرة دار المعارف.

٢٤ - لسان العرب لابن منظور طبعة مصورة عن طبعة بولاق سلسلة «تراثنا» القاهرة/ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٢٥ - مجالس ثعلب لأبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب. شرح وتحقيق

دكتور عبد السلام محمد هارون الطبعة الثالثة، سلسلة ذخائر العرب. القاهرة، دار المعارف ١٩٦٩ .

٢٦ - مختار الأغانى فى الأخبار والتهانى / اختيار ابن منظور محمد بن مكرم - الجزء الثانى تحقيق عبد الستار أحمد فراج. القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٨٤هـ ١٩٦٥م، والجزء الخامس تحقيق عبد العزيز أحمد. القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٨٥هـ - ١٩٦٦م.

٢٧ - معجم مقاييس اللغة / لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، بتحقيق وضبط د/ عبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى. القاهرة/ دار إحياء الكتب العربية ١٣٦٦هـ.

٢٨ - المقتضب، تأليف أبى العباس محمد بن يزيد المبرد. الجزء الثالث بتحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامى ١٣٨٦هـ.

٢٩ - المنجد فى اللغة والأدب والعلوم. بيروت، المطبعة الكاثوليكية.

٣٠ - المنتخب من أدب العرب - جمعه وشرحه طه حسين وآخرون. القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٣٤ .

٣١ - نخبة من كتاب الاختيارين، اختيار المفضل الضبى وعبد الملك بن قريب الأصمعى من أشعار فصحاء العرب فى الجاهلية والإسلام مما روى عن مشائخ أهل اللغة الموثوق بروايتهم، بتحقيق الدكتور السيد معظم حسين. عنيت بنشرها جامعة دكه. بنجاله. الهند ١٩٣٨ .

٣٢ - نقد النثر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، حققه وعلق حواشيه الدكتور طه حسين وعبد الحميد العبادي - القاهرة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٥٧هـ - ١٩٣٨م.

٣٣ - الوسيط في الأدب العربي وتاريخه / تأليف الشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى عناني. الطبعة الثامنة عشرة / القاهرة / دار المعارف.

٣٤ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر / لأبي منصور الثعالبي / تحقيق وشرح إيليا الحاوي الطبعة الأولى / بيروت / الشركة الشرقية للنشر والتوزيع.

المراجع الإنجليزية:

٣٥ - Arberry. A.T. Arabic Poetry. Cambridge at the University. Press, 1965.

٣٦ - Birdwhistell, Ray L. Introduction to Kinesics. Washington: Foreign Service Institute, 1952.

٣٧ - Dorland's Pocket Medical Dictionary, 22nd edition, Bombay: Oxford & Ibh Publishing Co/1977.P.286.

٣٨ - Pears Medical Encyclopedia. London: Sphere Books Limited. 1967, PP, 229 - n230

٣٩ - Schifferes, Justus J. The Family Mediacal Encyclopedia. New York: Pocket Books, 34th Printing. February 1975, p. 215 .

٤٠ - Wehner, Hans. A Dictionary of Modern Arabic. Edited by Cowan J. Milton. Weisbaden: Otto Harrassowitz, 1961.

المحتوى

